BREVIER DE ESTETICĂ

BENEDICTO CROCE

BREVIER DE ESTETICĂ

PATRU LECȚII

EDIȚIA unsprezece

BARI

GIUS. LATERZA & SONS

TirOCIAH-EDlTOBI-LIBul

I952

SEPTEMBRIE MCML1I - 9978

Pentru inaugurarea solemnă, sărbătorită în octombrie anul trecut, a Institutului Rice, noua și marea Universitate din Houston din Texas, am fost invitat de președintele, prof. Edgar Lovett Odell, să țină câteva lecții pe temele care formează subiectul acestui volum și care urmau să ofere ascultătorilor o orientare asupra problemelor capitale ale Esteticii. După ce mi-am cerut scuze din cauza treburilor mele care m-au împiedicat să întreprind o călătorie lungă în Golful Mexic, invitația mi-a fost răspunsă, cu mare curtoazie, sub forma că am fost scutit de călătoria fizică și că doar „manuscrisul” a fost solicitat.lecțiilor, să fie traduse în engleză (cum s-a făcut ulterior) pentru a fi incluse în volumele comemorative ale sărbătorii inaugurale. Astfel, în câteva zile, am compus acest „Breviar de estetică”, mai întâi fără altă intenție decât să-mi îndeplinesc angajamentul luat, iar apoi, când lucrarea a fost terminată, nu fără o oarecare satisfacție psihică a mea, pentru că mi s-a părut că eu că în ea nu numai că condensasem cele mai importante concepte ale volumelor mele anterioare despre același subiect, dar le-am și expus cu o mai bună legătură și o mai mare perspicuitate decât în Estetica mea, acum în vârstă de

doisprezece ani. Și un alt sentiment a apărut în sufletul meu: adică acea ora patru

B. Cooa, Breviar de Estetică. cel

• ed de Laocwle

lecțiile, adunate într-un volum mic, ar putea fi utile tinerilor care se orientează spre studiul poeziei și, în general, al artei; și poate chiar să intre în serviciul lor în școlile secundare, ca ajutor de lectură pentru învățăturile literare și filozofice. Pentru că mi se pare că Estetica, când este predată cu pricepere, poate introduce învățarea filosofiei mai bine decât orice altă disciplină filozofică, neexistând nicio materie care să trezească atât de repede interesul și reflecția tinerilor, precum arta și poezia: întrucât Logica, care presupune exercitarea investigaţiilor ştiinţifice, rămâne pentru ei, în majoritatea teoriilor sale, prea abstractă; și Etica (cel puțin în Italia, unde din motive istorice cunoscute lipsește stimulul pe care spiritul religios îl exercită asupra meditației destinului uman) sună de obicei ca o predică plictisitoare; iar așa-numita „Psihologie”, mai degrabă decât inițierea, este o abatere de la filozofie. Problemele artei duc însă mai ușor și mai spontan, nu numai la dobândirea obiceiului speculației, ci și la a face din logica, etica și metafizica o prioritate; pentru că, cel puțin, a înțelege relația dintre conținut și formă în artă înseamnă a începe să înțelegem sinteza a priori; a înțelege pe aceea a intuiției și expresiei înseamnă a depăși materialismul și în același timp dualismul spiritualist; înțelegerea naturii empirice a clasificărilor genurilor literare și a artelor înseamnă dobândirea unei licăriri a diferenței dintre procedeele naturaliste și cele filozofice; și așa mai departe. Totuși, poate că aceasta este o iluzie de-a mea, născută din puțină experiență de liceu (din care de fapt nu am decât amintirile îndepărtate, dar apropiate, ale vremii în care am intrat în ea).

'ed de)OQle

 Am început ca student și mă bazez doar pe ei); dar această iluzie m-a convins, publicând lecțiile mele despre America în limba italiană, să-l las pe prietenul meu Laterza să le includă în noua sa „colecție școlară”, căreia îi urez succes.

Napoli, Revelion 1913.

La cele patru lecții se adaugă unele eseuri, care sunt legate de subiectul lor și integrează discuția.

Napoli, noiembrie 1946.

î.Hr

„Ce este arta? »

La întrebarea: — Ce este partea? — s-ar putea răspunde în glumă (dar nu ar fi o glumă prostească): acea parte este ceea ce toată lumea știe ce este. Și, într-adevăr, dacă într-un fel nu știam ce este, nici măcar nu s-ar putea pune acea întrebare, deoarece fiecare întrebare importă o anumită informație despre lucrul despre care este întrebat, desemnat în întrebare și, prin urmare, calificat și cunoscut. . Care primește dovada faptului în ideile corecte și profunde pe care le auzim adesea exprimate despre artă de cei care nu practică filosofia și teoria, de laici, de artiști care nu iubesc raționamentul, de oameni naivi, chiar de oameni de rând: ideile. care sunt uneori implicite în judecăţile făcute asupra operelor de artă individuale, dar care alteori iau chiar forma unor aforisme şi definiţii. S-ar putea crede că s-ar putea face orice filosof mândru care credea că a „descoperit” natura artei, dacă ar vrea, punându-i propuneri înaintea ochilor și făcându-le să rezoneze în urechi.

scrise în cele mai comune cărți și fraze ale celei mai obișnuite conversații și arătându-i că acestea conțin deja, în cel mai clar mod, lăudata lui descoperire.

• Și filozoful ar avea motive întemeiate, în acest caz, să se înroșească, dacă și-ar fi întreținut vreodată iluzia de a introduce, cu propriile sale doctrine, ceva cu totul original în conștiința umană comună, ceva străin acestei conștiințe, revelația unei lume complet nouă. Dar nu este deranjat și își continuă drumul, pentru că nu este conștient de întrebarea ce este Tarte (ca, de altfel, orice întrebare filozofică despre natura realității sau, în general, orice întrebare a cunoașterii), dacă și în cuvintele folosite iau forma unei probleme generale și totale, care se dorește a fi rezolvată pentru prima și ultima oară, are întotdeauna, de fapt, un sens detaliat, referitor la dificultățile particulare care apar într-un anumit moment din istoria gândirii. Cu siguranță, adevărul străbate străzile, ca Y esprit în cunoscutul proverb francez, sau ca metafora, „regina tropilor” după retori, pe care Montaigne o găsea în „babilul” „chambrière” lui. Dar metafora chelneriței este soluția unei probleme expresive, tocmai a sentimentelor care o agită pe chelneriță în acel moment; iar afirmațiile evidente, care se aud în mod intenționat sau întâmplător în fiecare zi despre natura artei, sunt soluții la probleme logice, așa cum se prezintă cuiva sau aceluia individ care nu se pretinde a fi filozof și care, ca un om, este și el, într-o oarecare măsură, un

filozof. Și așa cum exprimă metafora servitoarei. de obicei un scurt e. bietul cerc de

sentimente în comparație cu cea a poetului, deci afirmația evidentă a nefilozofului rezolvă o ușoară problemă față de ceea ce își propune filosoful. Răspunsul despre ce este arta poate suna similar în aparență în ambele cazuri, dar diferă în cele două cazuri datorită bogăției diferite a conținutului său intim; pentru că răspunsul filozofului, demn de acest nume, nu are nimic mai mult nici mai puțin decât presupunerea rezolvării adecvate a tuturor problemelor apărute, până în acel moment, în cursul istoriei, în jurul naturii artei, unde cea a laicul, plutind într-o sferă mult mai îngustă, devine clar că este neputincios în afara acelor limite. Π care își are dovada de fapt în tăria eternului proces socratic, în ușurința cu care îndoctrinați pleacă derutați și fără cuvinte, cu presarea întrebărilor lor, pe cei neîndoctrinați, care chiar începuseră să vorbească bine și cărora. , puse în pericol, în timpul interogatoriului, să-și piardă chiar și puținele cunoștințe pe care le posedau, nu mai rămâne altă apărare decât să se întoarcă în carapacea lor, declarând că nu le plac „subtilitățile”.

Aici, deci, nu poate fi plasată mândria filosofului decât: în conștientizarea intensității mai mari a întrebărilor și răspunsurilor sale; mândrie care nu trebuie să fie însoțită de modestie, adică de conștientizarea că, dacă sfera sa este mai largă sau cât mai largă la un moment dat, ea are totuși limitele sale, trasate de istoria acelui moment, și nu poate pretinde că o valoare a totalității sau, după cum se spune, a soluției definitive.

Viața ulterioară a spiritului, reînnoind și înmulțind problemele, face ca soluțiile anterioare să nu fie false, ci inadecvate, dintre care o parte se încadrează în numărul acelor adevăruri care sunt implicate și o parte din care trebuie preluate și integrate. Un sistem este o casă care, imediat după ce a fost construită și împodobită, are nevoie (supusă acțiunii corozive a elementelor) de lucrări de întreținere mai mult sau mai puțin energice, dar asidue, și care la un moment dat nu este benefică nu mai reface și țărm, și trebuie să-l aruncăm la pământ și să reconstruim din temelii. Dar cu această diferență capitală: că, în opera gândirii, casa veșnic nouă este susținută veșnic de cea veche, care, aproape prin muncă magică, stăruie în ea. După cum știm, cei care nu sunt conștienți de această magie, intelecturile superficiale sau naive, sunt înspăimântați de ea; într-atât încât unul dintre refrenele lor plictisitoare împotriva filosofiei este că aceasta își anulează continuu opera și că un filosof îl contrazice pe altul: de parcă un om

nu și-ar fi făcut, desface și reface întotdeauna casele, iar următorul arhitect nu ar fi fost cel contradictoriu al arhitectului anterior; și parcă din această făurire și desfacere și refacere de case și din această contrazicere a arhitecților s-ar putea trage concluzia că este inutil să construiești case!

Cu avantajul unei intensități mai mari, întrebările și răspunsurile filosofului poartă cu ele și pericolul unei erori mai mari și sunt adesea viciate de un fel de lipsă de bun simț, care, aparținând unei sfere superioare a culturii, are, în ciuda faptului că condamnabilitatea lui, un caracter aristocratic, obiectul nu numai al disprețului și ridicolului, ci și al

admiraţie secretă şi invidie. Aceasta stă la baza contrastului, pe care mulți se bucură să îl scoată în evidență, între echilibrul mental al oamenilor obișnuiți și extravaganțele filosofilor; fiind clar că niciun om de bun simț nu ar fi spus, de exemplu, că arta este rezonanța instinctului sexual sau că este un lucru rău care merită alungat din republicile bine guvernate: absurdități, care filozofi și mari filozofi, au mai spus. Dar inocența unui om de bun simț este sărăcia, inocența unui sălbatic; și deși am tânjit adesea după viața nevinovată a sălbaticului, sau am invocat un adăpost pentru a salva bunul simț de filozofii, rămâne faptul că spiritul, în dezvoltarea lui, înfruntă cu curaj, de vreme ce nu poate altfel, pericolele civilizației și pierderea momentană a bunului simț. Cercetarea filozofului în jurul artei este nevoită să parcurgă căile erorii pentru a redescoperi calea adevărului, care nu este diferită de acelea, ci este aceeași, străbătută de un fir care îți permite să stăpânești labirintul.

Legătura strânsă dintre eroare și adevăr provine din faptul că o eroare simplă și completă este de neconceput și, pentru că este de neconceput, nu există. Eroarea vorbește cu o voce dublă, dintre care unul afirmă falsul, dar celălalt îl neagă; și este o ciocnire între da și nu, care se numește contradicție. Prin urmare, atunci când trecem de la a considera o teorie generică la a examina în părțile ei și specificul ei o teorie care a fost condamnată ca eronată, găsim în acea teorie însăși medicamentul pentru eroarea ei, adică adevărata teorie care germinează din sol. de eroare. Și se observă că aceiași oameni care pretind că reduc arta la instinctul sexual recurg,

să-și demonstreze teza, la argumente și medieri, cu care, în loc să se unească, o desprind pe Tarte de acel instinct; sau că cel care a izgonit poezia din republicile bine constituite a tremurat în izgonire și a creat el însuși, în acel act, o nouă poezie sublimă. Au existat

perioade istorice în care au dominat cele mai strâmbe și crude doctrine ale artei; şi aceasta nu împiedica, nici în acele vremuri, să deosebească de obicei, în modul cel mai sigur, frumosul de urât, şi să raţioneze foarte subtil despre ele, când, uitând teoria abstractă, am ajuns la cazuri particulare. Eroarea este întotdeauna condamnată, nu din gura judecătorului, ci ex ore suo.

Datorită acestei strânse legături cu eroarea, afirmarea adevărului este întotdeauna un proces de luptă, cu care se eliberează în eroare de eroare; de aceea este o altă dorință evlavioasă, dar imposibilă, cea care cere ca ea să fie expusă direct, fără a discuta sau a argumenta, lăsând-o să se desfășoare maiestuos, singură: de parcă asemenea parade scenice ar fi simbolul potrivit pentru adevărul, care este gândit însuși. , și , .cum se gândea, mereu activă și în travaliu. De fapt, nimeni nu este capabil să expună un adevăr fără a critica diferitele soluții ale problemei la care se referă; și nu există nici un tratament meschin al unei științe filozofice, nu există manual școlar sau disertație academică care să nu pună în fruntea ei sau să nu conțină în corpul său trecerea în revistă a opiniilor date istoric sau ideal posibil, despre care se intenționează să fie opoziţia şi corectarea. Care, deși de multe ori se face arbitrar și

tulburare, exprimă tocmai nevoia legitimă în abordarea unei probleme, de a parcurge toate soluțiile care au fost încercate în istorie sau sunt tentabile în idee (adică în momentul prezent, dar întotdeauna în istorie), astfel încât noua soluție să cuprindă în sine lucrarea anterioară a spiritului uman.

Dar această nevoie este o nevoie logică și, ca atare, intrinsecă oricărui gând adevărat și inseparabilă de el; și nu trebuie confundat cu o formă literară specifică de expunere, pentru a nu cădea în pedanteria pentru care scolasticii au devenit celebri în Evul Mediu și dialecticienii școlii hegeliene în secolul al XIX-lea și care se aseamănă atunci foarte mult. la superstiţia formalistă, crezând în virtutea admirabilă a unei anumite forme extrinseci şi mecanice de expunere filozofică. Pe scurt, trebuie să o înțelegem în sens substanțial și neîntâmplător, respectând spiritul și nu litera, și să ne mișcăm în expunerea gândurilor noastre cu libertate, conform vremurilor, locurilor și oamenilor. Așadar, în aceste conferințe rapide care își propun să ofere o orientare asupra modului de abordare a problemelor artei, voi avea grijă să nu povestesc (cum am făcut în altă parte) istoria gândirii estetice sau să explic dialectic (cum am au făcut și în altă parte) întregul proces de eliberare de concepțiile eronate despre artă, de la cei mai săraci la cei mai bogați; și voi arunca, nu de la mine, ci de la cititori, o parte din bagajele cu care se vor încărca apoi, atunci când, ademenți de vederea țării acoperite din vedere de pasăre, se pregătesc să facă călătorii mai deosebite. în cutare sau cutare parte a ei, sau pentru a trece peste toate pe rând.

Așadar, reatașând întrebarea care a dat naștere acestui indispensabil prolog (indispensabilă pentru a înlătura orice aparență de pretenție, și în același timp acuzația de inutilitate a discursului meu), - întrebarea ce este arta, - voi spune imediat, în cel mai simplu mod , că arta este viziune sau intuiție. Artistul produce o imagine sau o fantomă; iar cel care se bucură de artă își întoarce privirea până la punctul pe care artistul i-a arătat-o, privește prin fereastra pe care i-a deschis-o și reproduce acea imagine în sine. „Intuiție”, „viziune”, „contemplare”, „imaginație”, „fantezie”, „figurație”, „reprezentare” și așa mai departe, sunt cuvinte care revin continuu aproape sinonime în discuțiile despre artă și pe care toate acestea le ridică. minte la același concept sau la aceeași sferă de concepte, un indiciu al consensului universal.

Dar acest răspuns al meu: că arta este intuiție, trage atât sens, cât și putere din tot ceea ce neagă implicit și de care distinge arta. Ce negative sunt incluse acolo? – Voi indica pe cele principale, sau cel puțin pe cele mai importante pentru noi, în momentul nostru de cultură.

Ea neagă în primul rând că arta este un fapt fizic; de exemplu, anumite culori sau rapoarte specifice de culori, anumite forme specifice ale corpurilor, anumite sunete specifice sau contribuții ale sunetelor, anumite fenomene de căldură sau electricitate, pe scurt, orice desemnat ca „fizică”. Deja în gândirea obișnuită există un indiciu al acestei erori de fizicalizare a artei și, ca și copiii care ating un balon de săpun și ar dori să atingă

curcubeul, spiritul uman, admirând lucruri frumoase, se întoarce spontan să urmărească cauzele din natura exterioară și încearcă să gândească sau crede că trebuie să gândească anumite culori la fel de frumoase și unele altele la fel de urâte, anumite forme ale corpului la fel de frumoase și anumite forme de trupuri la fel de urâte unele altele. Dar intenționat și metodic, această încercare a fost apoi realizată de mai multe ori în istoria gândirii: din „canoanele” pe care artiștii și teoreticienii greci și renascentistes le-au stabilit pentru frumusețea trupurilor, din speculații asupra relațiilor geometrice și numerice determinabile în figuri și sunete, până la cercetările esteticienilor secolului al XIX-lea (de exemplu Fechner) și „comunificările” pe care în congresele de filozofie, psihologie și științe ale naturii de astăzi imperiții obișnuiesc să le prezinte cu privire la relațiile fenomenelor fizice cu arta. Și, dacă cineva se întreabă de ce arta nu poate fi un fapt fizic, trebuie mai întâi să răspundă că faptele fizice nu au realitate, iar acea artă, căreia atât de mulți își consacră întreaga viață și care umple pe toți de bucurie divină, este extrem de reală; deci nu poate fi un fapt fizic, care este

ceva ireal. Acest lucru se întoarce, fără îndoială, la primul, paradoxal, pentru că nimic nu pare mai stabil și mai sigur omului de rând decât lumea fizică; dar nu ne este dat, în scaunul adevărului, să ne abţinem de la buna raţiune sau să o înlocuim cu una mai puţin bună, doar pentru că prima are înfăţişarea unei minciuni; și, mai mult, pentru a depăși ciudatul și durul acelui adevăr, pentru a deveni îmblânzit cu el, se poate ajunge considerând că demonstrarea irealității lumii fizice nu s-a făcut doar într-un mod de necontestat și este admisă de toți filozofii. (care nu sunt materialiști grosolani și nu se lasă învăluiți în

în stridente contradicții ale materialismului), dar este mărturisit de aceiași fizicieni, în schițele de filozofie pe care le amestecă cu știința lor, când concep fenomenele fizice ca produse ale principiilor care scapă experienței, ale atomilor sau eterului, sau ca o manifestare. a unui Incognoscibil: materia materialiştilor însăşi este, de altfel, un principiu supramaterial. Deci faptele fizice se dezvăluie, prin logica lor internă și prin consens comun, nu ca o realitate, ci o construcție a intelectului nostru în scopurile științei. În consecință, întrebarea dacă arta este un fapt fizic trebuie să capete rațional acest sens diferit: adică dacă arta poate fi construită fizic. Și acest lucru este cu siguranță posibil, și o facem de fapt ori de câte ori, distraindu-ne de la sensul unei poezii, renunțând la bucuria lui, începem, cu titlu de exemplu, să numărăm cuvintele din care este compus poezia și să le împărțim în silabe și litere, sau, distragându-ne de la efectul estetic al unei statui, o măsurăm și o cântărim: lucru foarte util pentru împachetatorii de statui, la fel cum primul este util pentru tipografii care trebuie să „compună” pagini de poezie; dar extrem de inutil contemplatorului și studiului de artă, căruia nu este de nici un folos și nu are voie să se „distragă” de la obiectul propriu. Prin urmare, nici în acest al doilea sens arta nu este un fapt fizic; adică atunci când ne propunem să-i înțelegem natura și modul de funcționare, nu are rost să-l construim fizic.

O altă negare este implicită în definiția artei ca intuiție: adică dacă este intuiție și dacă intuiția este valabilă ca teorie în sensul original de

contemplare, Tarte nu poate fi un act utilitarist; si, de vreme ce un act utilitar isi propune intotdeauna sa obtina o placere si deci sa inlature o durere, Tarte, considerata in propria natura, nu are nicio

legatura cu Tutil, si cu placerea si durerea, ca atare. De fapt, se va admite, fără prea multă rezistență, că o plăcere precum plăcerea, orice plăcere, nu este în sine artistică: plăcerea unei băuturi de apă care ne potolește setea, a unei plimbări în aer liber care se întinde. membrele noastre și ne face sângele să circule mai lejer, a realizării unei slujbe dornice care vine să dea structura vieții noastre practice etc. Chiar și în relațiile care au loc între noi și operele de artă iese în evidență diferența dintre plăcere și artă, deoarece figura reprezentată ne poate fi dragă și ne poate trezi cele mai încântătoare amintiri, și totuși pictura poate fi urâtă; sau invers, poza poate fi frumoasă, iar figura înfățișată odioasă pentru inima noastră; sau pictura în sine, pe care o aprobăm ca fiind frumoasă, trezește apoi mânie și invidie în noi pentru că este opera unuia dintre dușmanii sau rivalii noștri, căruia îi va aduce avantaje și va da o nouă forță: interesele noastre practice, cu plăcerile corelative. iar durerile se amestecă și uneori se încurcă, îl deranjează, dar nu se contopesc niciodată cu interesul nostru estetic. Cel mult, pentru a susține mai valabil definiția artei ca fiind plăcut, se va afirma că nu este plăcutul în general, ci o formă particulară a plăcutului. Dar această restricție nu mai este o apărare și este într-adevăr o adevărată abandonare a acelei teze, deoarece, având în vedere că arta este o formă particulară de plăcere, i-ar fi dat caracterul distinctiv, nu

de plăcut, dar de ceea ce deosebește acea plăcută de altele plăcute, și de acel element distinctiv – mai mult decât plăcut sau diferit de plăcut – ar fi potrivit să direcționăm ancheta. Cu toate acestea, doctrina, care definește Tarte ca fiind plăcutul, are o denumire specială (Estetica hedonistă), și o istorie lungă și complicată în istoria doctrinelor estetice: ea s-a manifestat deja în lumea greco-romană, predominantă în secolul al XVIII-lea. , a înflorit din nou în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, și se bucură încă de multă favoare, fiind bine primit mai ales în rândul începătorilor în estetică, care sunt mai presus de toate frapați de faptul că Tarte stârnește plăcere. Viața acestei doctrine a constat în a propune din când în când una sau alta clasă de plăceri, sau mai multe clase laolaltă (plăcerea simțurilor superioare, plăcerea jocului, conștientizarea forței proprii, Terotism etc.).)> sau pentru a adăuga alte elemente decât cele plăcute, de ex. de exemplu, T util (când era înțeles ca fiind diferit de plăcut), satisfacerea nevoilor cognitive și morale și altele asemenea. Iar progresul s-a produs tocmai în virtutea acestei nelinişti a ei, şi prin lăsarea în pântecele ei să fermenteze elementele străine, introduse de ea din cauza nevoii de a se împaca cumva cu realitatea artei, ajungând astfel la dizolvarea ca doctrină hedonistă şi la să promoveze inconștient o nouă doctrină sau, cel puțin, să-i facă pe oameni să simtă nevoia de ea. Și întrucât fiecare eroare are temeiul ei al adevărului (și cea a doctrinei fizice a fost văzută și este posibilitatea „construcției” fizice a artei ca și a oricărui alt fapt), doctrina hedonistă își are temeiul etern al adevărului în evidențiază acompaniamentul hedonic, adică plăcerea, care este comună

la activitatea estetică și la orice altă formă de activitate spirituală, și care nu se intenționează deloc a fi negat prin negarea categoric a identificării artei cu plăcutul și în deosebirea ei de plăcut prin definirea ei ca intuiție.

O a treia negare care se face datorită teoriei artei ca intuiție este că arta este un act moral; adică acea formă de act practic care, deși neapărat legată de util și de plăcere și durere, nu este imediat utilitarist și hedonist și se mișcă într-o sferă spirituală superioară. Dar intuiția, ca act teoretic, se opune oricărei practici. Și, într-adevăr, arta, așa cum este o observație foarte veche, nu se naște prin opera voinței: bunăvoința, care constituie omul cinstit, nu constituie artistul. Și, întrucât nu se naște prin testament, scapă și oricărei discriminări morale, nu pentru că i se acordă un privilegiu de scutire, ci pur și simplu pentru că discriminarea morală nu găsește o modalitate de a i se aplica. O imagine artistică va înfățișa un act demn de laudă sau condamnabil din punct de vedere moral; dar imaginea în sine, ca imagine, nu este nici lăudabilă din punct de vedere moral, nici condamnabilă. Nu numai că nu există un cod penal care să poată condamna o imagine la închisoare sau la moarte, dar nici o judecată morală, dată de o persoană rezonabilă, nu poate face din ea obiectul ei: același lucru ar fi valabil și pentru a judeca imorală Francesca de Dante sau Cordelia morală a lui Shakespeare. (care au o simplă funcție artistică și sunt ca notele muzicale ale sufletului lui Dante și Shakespeare), precum și a judeca pătratul ca fiind moral sau triunghiul ca fiind imoral. Pe de altă parte, teoria

natura moralistă a artei este reprezentată și în istoria doctrinelor estetice și nu este complet moartă nici în prezent, deși în opinia comună este foarte discreditată: discreditată nu numai pentru demeritul său intrinsec, ci și, într-o oarecare măsură, pentru moralitatea demerită. a unor tendinte actuale, care fac usor, gratie disconfortului psihologic, acel refuz care ar trebui facut - si aici facem - doar din motive logice. Iar o derivație a doctrinei moraliste este scopul stabilit pentru arta de a îndrepta spre bine, de a insufla detestarea răului, de a corecta și ameliora obiceiurile; și cererea artiștilor de a contribui la educația civilă a plebei, la întărirea spiritului național sau războinic al unui popor, la difuzarea idealurilor de viață modestă și harnică; și așa mai departe. Toate lucrurile pe care arta nu le poate face, la fel cum nu le poate face geometria, care însă, din cauza neputinței sale, nu își pierde deloc respectabilitatea și nu este clar de ce arta ar trebui să o piardă. Și că nu le poate face, chiar și esteticienii moralişti întrezăreau; și de aceea s-au compromis cu ea de bună voie, permițându-i să promoveze și plăceri care nu erau morale, atâta timp cât acestea nu erau necinstite în mod deschis, sau

recomandându-i să folosească bine stăpânirea pe care o deținea asupra sufletelor cu puterea ei hedonistă și să învelească pilula, să împrăștie dulciuri pe marginile paharului care conține medicamentul amar și, pe scurt, să fie curtezană, da (pentru că nu putea opri obiceiul străvechi și firesc), dar la slujba sfintei biserici. sau a moralei. Și alteori s-au gândit să-l folosească ca instrument didactic, deoarece nu numai virtutea, ci și știința este ceva

aspru, iar Part putea să înlăture acea asprime și să facă intrarea în palatul științei plăcută și atractivă, sau mai degrabă să conducă oamenii acolo ca printr-o grădină a Armida: fericit și voluptuos, fără ca ei să-și dea seama de marele beneficiu pe care l-ar primi . produsă și a crizei de reînnoire pe care și-au pregătit-o pentru ei înșiși. Noi acum, vorbind despre aceste teorii, nu ne putem abține să zâmbim; dar nu trebuie să uităm că erau lucruri serioase și corespundeau unui efort serios de a înțelege natura artei și de a-i ridica conceptul și că aveau credincioși care se numeau (pentru a ne restrânge la literatura italiană) Dante și Tasso, Parini și Alfieri, Manzoni și Mazzini. Și chiar și doctrina moralistă a artei a fost, este și va fi perpetuu benefică datorită propriilor sale contradicții; și a fost, este și va fi un efort, deși nefericit, de a desprinde arta de doar plăcut, cu care se confundă uneori, și de a-i atribui un loc mai demn; și are și ea latura ei adevărată, pentru că, dacă arta este dincolo de moralitate, ea nu este nici acolo, nici aici, dar sub imperiul ei artistul, ca om, care îndeplinește îndatoririle omului nu poate scăpa, iar arta însăși - arta care nu este și nu va fi niciodată moralitate – trebuie considerată ca o misiune, exercitată ca preoție.

Din nou (și aceasta este ultima, și poate cea mai importantă, dintre negările generale pe care ar trebui să-mi amintesc intenționat), prin definirea artei ca intuiție se neagă că are caracterul cunoașterii conceptuale. Cunoașterea conceptuală, în forma sa pură care este cea filozofică, este întotdeauna realistă, urmărind să stabilească realitatea împotriva irealității sau să coboare irealitatea, incluzând-o în realitate ca moment.

subordonată realității însăși. Dar intuiția înseamnă, tocmai, indistincția dintre realitate și irealitate, iar imaginea în valoarea sa de simplă imagine, idealitatea pură a imaginii; și, prin contrastarea cunoștințelor intuitive sau sensibile cu cunoștințele conceptuale sau inteligibile, estetica cu noetica, se urmărește să se justifice autonomia acestei forme mai simple și mai elementare de cunoaștere, care a fost comparată cu visul (cu visul și nu deja). a dormi) a vieţii teoretice, în comparaţie cu care filozofia ar fi

trează. Şi, cu adevărat, oricine, în fața unei opere de artă, întreabă dacă ceea ce a exprimat artistul este adevărat sau fals din punct de vedere metafizic și istoric, pune o întrebare fără sens și intră în eroarea asemănătoare cu cea a cuiva pe care vrea să-l traducă. imagini aerisite ale fanteziei în fața tribunalului moralității. Fără sens, deoarece discriminarea adevăratului și falsului privește întotdeauna o afirmație a realității, adică o judecată, dar nu poate cădea pe prezentarea unei imagini sau pe un simplu subiect, care nu este subiect de judecată, lipsit de calificare sau de predicat. Este zadarnic să argumentăm că individualitatea imaginii nu există fără o referire la universal, a cărui imagine este individuația; pentru că aici nu se neagă că universalul, ca și spiritul lui Dumnezeu, este pretutindeni și în întregime auto-suflet, dar se neagă că, în intuiție ca intuiție, universalul este logic explicit și gândit. Şi este zadarnic să amintim și principiul unității spiritului, care nu este zguduit, ci mai degrabă întărit de distincția clară dintre fantezie și gândire, pentru că numai din distincție se naște opoziție și din opoziție unitatea concretă.

Idealitatea (cum a mai fost numit și acest personaj care distinge intuiția de concept, arta de filosofie și istorie, de afirmarea universalului și de percepția sau narațiunea a ceea ce sa întâmplat) este virtutea ulterioară a artei: nu de îndată ce reflecția. iar judecata are loc din acea idealitate, arta se risipește și moare: ea moare în artist, care ca artist devine critic de sine; ea moare în observator sau ascultător, care se transformă dintr-un contemplator răpit al artei într-un observator atent al vieții.

Dar deosebirea artei de filozofie (înțeleasă în amploarea ei, care include fiecare gând al realității) aduce cu sine și alte distincții, dintre care, în primul rând, cea a artei față de mit. Pentru că mitul, celor care cred în el, se prezintă ca o revelație și cunoaștere a realității / versus ea este irealitate, risipind diversele credințe ca iluzorii și false. Arta nu poate deveni decât pentru cei care nu mai cred în ea, și folosesc mitologia ca metaforă, lumea austeră a zeilor ca lume frumoasă, Dumnezeu ca imagine a sublimității. Considerat, așadar, în realitatea autentică, în sufletul credinciosului și nu al necredinciosului, mitul este religie și nu simplă fantezie; iar religia este filozofie, filozofie în curs, filozofie mai mult sau mai puțin perfectă, dar filozofie, așa cum filosofia este religie, mai mult sau mai puțin purificată și elaborată, într-un proces continuu de elaborare și purificare, dar religie sau pandantiv al Absolutului și al- Este etern. Arta, pentru a fi mit și religie, îi lipsește gândirea și credința care este generată de ea; artistul nu crede sau nu-și crede imaginea: el o produce. Dintr-un alt motiv conceptul de art

ca intuiție, exclude și concepția despre artă ca producție de clase și tipuri și specii și genuri sau chiar (cum a spus un mare matematician și filozof despre muzică) ca un exercițiu de aritmetică inconștientă; adică deosebește arta de științele pozitive și de matematică, în ambele care are loc forma conceptuală, deși lipsită de caracter realist, ca o simplă reprezentare generală sau simplă abstracție. Cu excepția acelei idealități, pe care știința naturală și matematică ar părea să și-o asume în fața lumii filosofiei, religiei și istoriei și care ar părea să o apropie de artă (și pentru care oamenii de știință și matematicienii se laudă cu atâta plăcere, în zilele noastre, creatori). a lumilor, a ficțiunilor, asemănătoare chiar și în cuvântul care le desemnează ficțiunilor sau figurațiilor poeților), se realizează grație unei renunțări la gândirea concretă, grație unei generalizări și unei abstracțiuni, care sunt arbitri, decizii volitive, practice. acte, și, ca acte practice, străine și ostile lumii artei. Se întâmplă, așadar, ca arta să manifeste mult mai multă repulsie față de științele pozitive și matematice decât față de filozofie, religie și istorie, deoarece acestea se prezintă ca concetățeni în aceeași lume a teoriei sau cunoașterii, în timp ce primii o jignesc cu grosolănia. de practică spre contemplare. Poezia și clasificarea și, și mai rău, poezia și matematica, par la fel de puțin în acord ca focul și apa: V esprit mathématique și Гesprit scientifique, cei mai declarați dușmani ai esprit poétique; vremurile în care predomină științele naturii și matematica (de exemplu, secolul al XVIII-lea intelectualist), cea mai sterilă dintre poezie. .

Această revendicare a caracterului alogic al artei este, după cum am spus, cea mai dificilă și mai importantă dintre controversele incluse în formula artă-intuiție; deoarece teoriile, care încearcă să explice arta ca filozofie, ca religie, ca istorie și ca știință și, într-o măsură mai mică, ca matematică, ocupă de fapt cea mai mare parte în istoria științei estetice și sunt împodobite cu numele de cei mai mari filosofi. În filosofia secolului al XIX-lea, exemple de identificare sau confuzie a artei cu religia și filozofia sunt oferite de Schelling și Hegel; a confuziei sale cu științele naturii, de Taine; de aceea cu observație istorică și documentară, din teoriile realiștilor francezi; si a confuziei cu matematica, din formalismul Herbartianilor. Însă ar fi zadarnic să cauți exemple pure ale acestor erori la toți acești autori, și la ceilalți care ar putea fi amintiți, pentru că eroarea nu este niciodată „pură”, pentru că, dacă ar putea fi așa, ar fi adevăr. Şi de aceea chiar şi doctrinele, pe care pentru scurtitate le voi numi „conceptualiste” ale artei, conţin în sine elemente dizolvante, cu atât mai numeroase şi mai eficiente cu cât spiritul filosofului care le-a mărturisit era mai energic; și, prin urmare, în niciunul atât de numeros și de eficient ca la Schelling și Hegel, care aveau o conștientizare atât de ascuțită a producției artistice încât să sugereze, cu observațiile și evoluțiile lor particulare, o teorie opusă

celei care se află în asumarea sistemelor lor. Mai mult, teoriile conceptualiste în sine nu sunt numai superioare, prin faptul că recunosc caracterul teoretic al artei, celorlalte examinate anterior, dar își aduc și contribuția la adevărata doctrină, grație existenței.

gency care conţin o determinare a relaţiilor (care, dacă sunt de distincţie, sunt şi de unitate) dintre fantezie şi logică, dintre Tarte şi gândire.

Și aici putem deja să vedem cum formula foarte simplă: că „Tarte este intuiție” – care, tradusă în alte cuvinte sinonime (de exemplu: că „Tarte este o operă a imaginației”), se aude din gura tuturor acelora. care vorbesc despre artă în fiecare zi, și se găsește cu cuvinte mai vechi („imitație”, „ficțiune”, „fabula”, etc.) în multe cărți vechi, - rostită acum în contextul unui discurs filosofic, este plină de conținut istoric , critic și polemic, din a cărui bogăție nu am putut da decât câteva exemple. Nici nu va fi mai surprinzător că cucerirea filozofică a acesteia a costat un efort enorm, pentru că acea cucerire este ca și cum a pune piciorul pe un deal pe care sa luptat mult timp în luptă și, prin urmare, are o cu totul altă valoare decât ascensiunea agilă. de ea realizată în timp.de pace din căruciorul fără griji: nu este simplul punct de odihnă al unei plimbări, ci efectul și simbolul victoriei unei armate. Istoricul Esteticii urmărește etapele progresului obositor, în care (și iată o altă magie a gândirii) învingătorul, în loc să-și piardă puterea din cauza loviturilor pe care i le aduce adversarul, capătă din aceste lovituri noi forțe, iar el ajunge pe dealul mult dorit respingându-și adversarul și tot în compania lui. Aici nu pot aminti decât în trecut importanța conceptului aristotelic de mimesis (ivit în opoziție cu condamnarea platoniciană a poeziei) și încercarea de a distinge, pe care a făcut-o același filozof, poezia de istorie: concept.

nu suficient de dezvoltat, și poate nu pe deplin matur în mintea lui și, prin urmare, greșit înțeles multă vreme, dar care avea să fie, după multe secole, în timpurile moderne, punctul de plecare al gândirii estetice. În treacăt îmi voi aminti, de asemenea, conștientizarea din ce în ce mai mare a decalajului dintre logică și imaginație, dintre judecată și gust, dintre intelect și geniu, care a prins viață în timpul secolului al XVII-lea, și forma solemnă pe care a luat-o contrastul dintre Poezie și Metafizică. în New Science del Vico; și iarăși construcția scolastică a unui Æs thè tic a, distinct de Logic, ca gnoseologia inferior și scientia cognitionis sensitivae, de către Baumgarten, care, de altfel, a rămas încurcat în concepția conceptualistă a artei și nu a adaptat cu opera sa scopul, care el formase; – și critica lui Kant împotriva lui Baumgarten și a tuturor leibnizienilor și volfienilor, care au arătat clar că intuiția este

intuiție și nu un „concept confuz”; — și romantismul, care cu critica sa artistică și poveștile sale, poate mai bine decât cu sistemele sale, a dezvoltat noua idee de artă anunțată de Vico; — și, în sfârșit, în Italia, critica inaugurată de Francesco de Sanctìs, care împotriva oricărui utilitarism, moralism și conceptualism a afirmat arta ca formă pură (pentru a folosi cuvântul pe care l-a folosit), adică ca pură intuiție.

Totuși, la poalele adevărului, „ca un descendent”, - spune tercetul părintelui Dante, - se naște îndoiala, care este ceea ce conduce mintea celui -. bărbatul „de la gât la gât”. Doctrina artei, cum

intuiția, ca imaginație, ca formă, dă acum naștere

V

la o altă problemă (și nu am spus deja „ultima”), care nu mai este una de opoziție și distincție față de fizică, este hedonistă, este etică și logică, ci internă în domeniul imaginilor în sine; și, punând la îndoială suficiența imaginii pentru a defini caracterul artei, în realitate se învârte în jurul modului de a distinge o imagine autentică de una falsă și îmbogățește astfel conceptul de imagine și de artă. Ce rol (se întreabă) poate avea în spiritul uman o lume de simple imagini, lipsită de valoare filozofică, istorică, religioasă sau științifică, lipsită chiar de valoare morală sau hedonistă? Ce este mai zadarnic decât visarea cu ochii deschisi, într-o viață care necesită nu numai ochi, ci o minte deschisă și un spirit plin de viață? Imaginile pure! Dar hrănirea imaginilor pure are o mică denumire onorifică și se numește „fantezare”, adăugându-i de obicei epitetul de „inactiv”; și este un lucru foarte neconcludent și insipid. Ar putea fi asta vreodată artă? Desigur, uneori ne face plăcere să citim vreun roman de aventuri, în care imaginile urmăresc imaginile în cele mai variate și neașteptate moduri; dar ne bucurăm de ea în momentele de oboseală, când suntem forțați să omorâm timpul și cu deplina conștientizare că lucrurile astea nu sunt artă. În astfel de cazuri, este o distracție și un joc; dar dacă arta ar fi un joc și distracție, ea ar cădea în brațele largi, mereu gata să o primească, ale doctrinelor hedoniste. Iar o nevoie utilitară și hedonistă este cea care ne împinge să eliberăm uneori chivotul minții și arcul voinței și să ne culcăm, lăsând imaginile să ne alunece în memorie sau combinându-le în mod bizar cu imaginația, într-un

un fel de semi-somn, din care ne trezim de îndată ce odihna este completă: și ne trezim, uneori, tocmai pentru a pregăti opera de artă, care nu este produsă de cineva care stă întins. Deci, fie arta nu este intuiție pură, iar cerințele exprimate de doctrine, pe care credeam că le-am infirmat mai sus, rămân nesatisfăcute și, prin urmare, însăși respingerea acelor doctrine este tulburată de îndoieli; — adică intuiția nu poate consta dintr-o simplă imaginație.

Pentru a face problema mai restrânsă sau mai dificilă, cel mai bine va fi să elimin imediat din ea acea parte la care răspunsul este ușor și pe care nu am vrut să o neglijez tocmai pentru că de obicei este amestecată și confuză. În adevăr, intuiția este producerea unei imagini, și nu a unei mase incoerente de imagini, care se obține prin amintirea imaginilor vechi, prin lăsându-le să se succedă printr-un act de voință, prin combinarea, pentru un alt arbitrar similar, a unei imagini. cu altul, unind cervixul ecvin cu capul uman și jucând un joc copilăresc. Pentru a exprima această distincție între intuiție și fantezie, vechea Poetică a profitat înainte de toate de conceptul de unitate, cerând ca orice lucrare artistică făcută, să fie simplex et unum, sau de conceptul similar de unitate în varietate, adică că imaginile multiple ar trebui să-și găsească din nou centrul și să se îmbine într-o imagine de ansamblu; iar estetica secolului al XIX-lea a făurit în același scop distincția, care se regăsește la mulți dintre filozofii săi, între fantezie (care ar fi facultatea artistică specifică) și imaginație (care ar fi facultatea extra-artistică). Adună imagini, selectează-le, decupează-le, com

Legarea lor presupune producerea și deținerea de imagini individuale în spirit; iar imaginația este productivă, în timp ce imaginația este parazită, potrivită pentru combinații extrinseci și nu pentru generarea organismului și a vieții. Problema cea mai profundă care se pune sub formula destul de superficială cu care am prezentat-o prima dată este, așadar: ce rol are imaginea pură în viața spiritului? sau (care este în esență același) cum apare imaginea pură? Fiecare operă de artă strălucită dă naștere unui lung șir de imitatori, care repetă, reduc, combină, exagerează mecanic acea operă de artă și reprezintă partea imaginației față de sau împotriva fanteziei. Dar care este justificarea sau care este geneza operei de geniu, care este apoi supusă (un semn de glorie) unui asemenea chin? Pentru a clarifica acest punct, mai trebuie să ne adâncim mai mult în caracterul imaginației și al intuiției pure.

Cel mai bun mod de a pregăti acest studiu aprofundat este să ne amintim și să criticăm teoriile cu care am încercat (având grijă să nu cădem înapoi în realism sau conceptualism) să diferențiem intuiția artistică de simpla imaginație incoerentă și să stabilim care este principiul unitatea constă în și pentru a justifica caracterul productiv al fanteziei. Imaginea artistică (s-a spus) este așa atunci când îmbină sensibilul cu inteligibilul și reprezintă o idee. Acum „inteligibil” și

„idee” nu pot însemna altceva (și nici nu înseamnă altceva printre susținătorii acestei doctrine) decât concept; și chiar conceptul sau ideea concretă, tipică înaltei speculații filozofice, este diferită de conceptul abstract și de cel reprezentativ al științelor. Dar, în fiecare

Caz, conceptul sau ideea unește inteligibilul cu sensibilul întotdeauna, și nu numai în artă, deoarece noul concept al conceptului, inaugurat de Kant și imanent (ca să spunem așa) în toată gândirea modernă, vindecă scindarea din lumea sensibilă. și a lumii inteligibile, concepând conceptul ca judecată, iar judecata ca sinteză a priori, iar sinteza a priori ca verb care se face carne, ca istorie. Deci acea definiție a artei duce, împotriva scopului, fantezia la logică și Tarte la filozofie; și se dovedește eficient, cel mult, atunci când se confruntă cu concepția abstractă a științei, nu cu problema artei (Critica judecății a lui Kant, estetică și teleologică, a avut tocmai acest rol istoric de a corecta ceea ce era abstract rămas încă în Critica purului). Motiv). Solicitarea unui element sensibil pentru concept, dincolo de ceea ce conține deja în sine, ca concept concret, și dincolo de cuvintele în care este exprimat, ar fi de prisos. Perseverând în această cerere, ieșim, da, din concepția despre artă ca filozofie sau ca istorie, dar doar pentru a trece la concepția despre artă ca alegorie. Și dificultățile insurmontabile ale alegoriei sunt bine cunoscute; întrucât este cunoscut și universal simțit caracterul său frig și antiartistic. Alegoria este uniunea extrinsecă, adică juxtapunerea convențională și arbitrară, a două fapte spirituale, a unui concept sau gândire și a unei imagini, pentru care se presupune că această imagine trebuie să reprezinte acel concept. Și nu numai că, datorită acesteia, nu se explică caracterul unitar al imaginii artistice, ci se stabilește și o dualitate intenționată, deoarece în acea juxtapunere

gândul rămâne gândit și este o imagine, o imagine, fără relație între ele; încât, în contemplarea imaginii, uităm fără nici un rău, sau mai degrabă avantajos, conceptul, iar în gândirea conceptului, risipim, de asemenea, în mod avantajos, imaginea de prisos și enervant. Alegoria a găsit mare favor în Evul Mediu, în acel amestec de germanism și romanism, de barbarie și cultură, de imaginație viguroasă și reflecție subtilă; dar era prejudecata teoretică și nu realitatea reală a artei medievale însăși, care, acolo unde este artă, respinge sau rezolvă alegorismul în sine. Iar această nevoie de a rezolva dualismul alegoric duce, de fapt, la rafinarea teoriei intuiției ca alegorie a ideii, în cealaltă a intuiției ca simbol; deoarece în simbol ideea nu mai stă singură, gândibilă separat de reprezentarea simbolizantă, nici aceasta

din urmă nu mai stă singură, reprezentabilă în mod viu fără ideea simbolizată. Ideea se dizolvă în întregime în reprezentare, așa cum (a spus esteticianul Vischer, care, dacă ceva, merită vina pentru o asemenea comparație prozaică într-o chestiune atât de poetică și metafizică), ca o bucată de zahăr dizolvată într-un pahar cu „apă,". care este și funcționează în fiecare moleculă de apă, dar nu se mai găsește ca o bucată de zahăr. Cu excepția faptului că este o idee care a dispărut, o idee care a devenit în întregime o reprezentare, o idee care nu mai poate fi cuprinsă ca idee (decît să o extrag ca zahărul din apa cu zahăr), nu mai este o idee: și este doar semnul principiului încă nedescoperit de unitate a imaginii artistice. Desigur, arta este un simbol, tot simbol, adică tot semnificativ; dar un simbol al ce? semnificativ ce?

Intuiția este cu adevărat artistică, este cu adevărat intuiție, și nu o masă haotică de imagini, doar atunci când are un principiu vital care Гапіші, făcând una cu ea; dar care este acest principiu?

Se poate spune că răspunsul la această întrebare reiese, ca urmare, din examinarea a ceea ce este cel mai mare contrast de tendințe care a avut loc vreodată în domeniul artei (și care nu apare doar în epoca în care a luat numele și în care era predominantă): contrastul dintre romantism şi clasicism. Definind în general, așa cum se cuvine să facem aici, și lăsând deoparte determinările minore și accidentale, romantismul cere artei, înainte de toate, o revărsare spontană și violentă de afecțiuni, de iubiri și ură, de angoasă și jubilații, de disperări și cote; și se mulțumește de bunăvoie și își face plăcere, în imagini vaporoase și nedeterminate, în stil rupt și în aluzii de sugestii vagi, în propoziții aproximative, în schițe puternice și tulburi; unde clasicismul iubește sufletul calm, desenul înțelept, figurile studiate în caracterul lor și precise în contururile lor, chibzuința, echilibrul, claritatea; și tinde hotărât spre reprezentare, ca și celălalt către simțire. Și cine susține un punct de vedere sau altul găsește o mulțime de motive să-l susțină și să infirme punctul de vedere opus: pentru că (spun romanticii) ce valoare are o artă, bogată în imagini clare, când atunci nu vorbește inimii? și, dacă vorbește inimii, ce contează dacă imaginile nu sunt clare? - Și ceilalți spun: - La ce folosește zguduirea afecțiunilor dacă spiritul nu se sprijină pe o imagine frumoasă? iar daca este o poza este

frumos, dacă gustul nostru este satisfăcut de ea, ce contează absența acelor emoții, pe care oricine le poate obține în afara artei și pe care viața nu eșuează să le ofere chiar și în număr mai mare decât și-ar dori uneori? – Cu toate acestea, când cineva începe să se simtă

obosit de apărarea inutilă a unuia sau celuilalt punct de vedere parțial; când, mai presus de toate, din operele de artă obișnuite, care sunt produse ale școlilor romantice și clasiciste, din lucrări zdruncinate de pasiune și din cele rece decoroase, se îndreaptă privirea către operele, nu ale cărturarilor, ci ale maeștrilor, nu ale mediocrilor. cele dar ale celor mari; vedem contrastul dispărând departe și nu mai avem ocazia să folosim unul sau altul motto al școlii: marii artiști, marile lucrări sau marile părți ale acelor lucrări, nu pot fi numiți nici romantici, nici clasiciști, nici pasionați, nici pasionați. reprezentative, pentru că sunt atât clasiciste, cât și romantice, reprezentări și sentimente: un sentiment viguros, care a devenit reprezentare cu totul clară. Așa sunt, în special, operele de artă elenă, și așa cele ale artei și poeziei italiene: transcendența medievală este fixată în bronzul tercetului lui Dante; reveria melancolică și dulce în transparența sonetelor și cântărilor lui Petrarh; experiența înțeleaptă a vieții și gluma față de poveștile trecutului, în octava limpede a lui Ariosto; eroismul și gândul la moarte, în hendecasilabele desăvârșite ale lui Foscolo; Este deșertăciunea infinită a tuturor, în cântecele sobre și austere ale lui Giacomo Leopardi. Chiar și (trebuie spus între paranteze și fără nicio intenție de a egala cu celelalte exemple prezentate) rafinamentele voluptuoase și senzualitatea animală a internaționalului de astăzi.

cadentismul a avut, poate, cea mai bună expresie în proza și versurile unui italian, D'Annunzio. Toți acei poeți erau suflete profund pasionate (toți, chiar și seninul Lodovico Ariosto, atât de iubitor, atât de tandru și adesea reprimand emoția cu un zâmbet); iar operele lor de artă sunt floarea eternă, care a răsărit din pasiunile lor.

Aceste experiențe și aceste judecăți critice pot fi rezumate teoretic în formula: că ceea ce dă coerență și unitate intuiției este sentimentul: intuiția este cu adevărat astfel pentru că reprezintă un sentiment și numai din el și deasupra ei poate să apară. Nu este o idee, dar sentimentul este ceea ce dă artei lejeritatea aerisit a simbolului: o aspirație închisă în spațiul unei reprezentări, adică arta; iar în ea aspiraţia înseamnă doar reprezentare şi reprezentare numai aspiraţie. Epopeea și lirica, sau drama și lirica, sunt diviziuni scolastice ale indivizibilului: arta este întotdeauna lirică sau, dacă vrei, epică și dramatică a sentimentului. Ceea ce admirăm în operele de artă autentice este forma fantastică perfectă, pe care o ia o stare de spirit; iar aceasta o numim viață, unitate, compactitate, plenitudine a operei de artă. Ceea ce ne nemulțumește, în fals și imperfect, este contrastul neunificat al stărilor de spirit multiple și diferite, stratificarea lor sau amestecul lor sau procedeul lor zdruncinat, care primește o aparentă unitate din voința autorului, care beneficiază pentru aceasta. scop dintr-o schemă sau dintr-o idee abstractă sau dintr-o emoție de afecțiuni extra-estetice. Serii de imagini, care una câte una par bogate în dovezi, ne lasă apoi dezamăgiți și dezamăgiți.

încrezători, pentru că nu le vedem generate dintr-o stare de spirit, dintr-o „pătă” (cum spun de obicei pictorii), dintr-un motiv, și urmează și se înghesuie fără acea intonație corectă, fără acel accent care vine din centru. . Și care este figura unui tablou decupat din fundalul tabloului sau transportat pe alt fundal? Ce este un personaj dintr-o dramă sau roman în afara relației sale cu toate celelalte personaje și cu acțiunea generală? Și ce valoare are această acțiune generală dacă nu este o acțiune a spiritului autorului? Instructive în acest sens sunt disputele de secole în jurul unității dramatice, care din determinările extrinseci ale timpului și locului a fost readusă mai întâi la unitatea „acțiunii”, și aceasta în cele din urmă la unitatea „interesului”, iar interesul ar fi la rândul lor au trebuit să se dizolve în interesul spiritului poetului, în idealul care îl animă. Și instructive sunt, după cum am văzut, rezultatele critice ale marii dispute dintre clasiciști și romantici, în care arta a fost astfel negata, care cu sentimentul abstract, cu violența practică a simțirii, cu sentimentul care nu a devenit contemplație, încearcă să copleșească. sufletele și să-i înșele cu privire la deficiența imaginii, la fel ca arta care cu o claritate superficială, cu desene fals corecte, cu cuvinte fals precise, încearcă să-i înșele cu privire la absența rațiunii estetice care să-și justifice figurațiile, asupra deficienței sentimentului inspirator. . O propoziție celebră. datorita unui critic englez si acum inclusa in numarul de formule jurnalistice, anunta ca „toate artele tind spre conditia muzicii”; și ar trebui spus mai precis că toate artele sunt muzică, dacă da

În acest fel, dorim să evidențiem geneza sentimentală a imaginilor artistice, excluzându-le din lista lor pe cele care sunt construite mecanic sau realist grele. Și o altă propoziție nu mai puțin celebră, datorată unui semifilozof elvețian și care a avut același noroc sau ghinion de a fi banalizată, descoperă că „fiecare peisaj este o stare de spirit”: un lucru indubitabil, nu pentru că peisajul este un peisaj, ci pentru că peisajul este artă.

Intuiția artistică este, așadar, întotdeauna intuiție lirică: cel din urmă cuvânt care nu stă ca un adjectiv sau o determinare a celui dintâi, ci ca un sinonim, altul dintre sinonimele care se pot adăuga celor câteva pe care le-am menționat deja și care desemnează totul este intuiție. Și, dacă uneori îi este util să ia forma gramaticală a

adjectivului dintr-un sinonim, este doar pentru a clarifica diferența dintre intuiție-imagine sau legătură de imagini (deoarece ceea ce se numește imagine este întotdeauna legătură de imagini, nu există imagini atomice, la fel cum nu există gânduri atomice), între intuiția adevărată, care constituie un organism și, ca organism, are principiul său vital, care este organismul însuși, și acea intuiție falsă care este o masă de imagini, aşezate împreună pentru joc sau pentru calcul sau în alt scop practic, şi a căror legătură, fiind practică, se dovedeşte, considerată din punct de vedere estetic, a nu fi organică, ci mecanică. Dar, în afara acestui serviciu specific declarativ și polemic, cuvântul „liric” ar fi redundant; iar arta rămâne perfect definită, când este definită pur și simplu ca intuiție.

PREJUDECĂȚI ÎN jurul ART.

Procesul de distincție, pe care l-am urmărit pe scurt, între Tarte și tot ceea ce a fost sau de obicei este confundat, necesită, fără îndoială, un efort mental nu mic; dar acest efort își obține până la urmă răsplata și în libertatea, care se dobândește prin ea, față de multiplele distincții greșite care aglomerează domeniul Esteticii. Care, deși seduc la început prin ușurința și dovezile lor înșelătoare, împiedică de fapt orice înțelegere profundă a ceea ce este cu adevărat Tarte. Și, deși nu lipsesc cei care, pentru a păstra ușurința de a repeta distincțiile tradiționale și vulgare, se resemnează de bunăvoie să nu înțeleagă nimic, acum ne este de folos, în schimb, să le aruncăm pe toate, ca piedici în calea. noua lucrare la care noua orientare teoretică ne invită și ne conduce, și bucurați-vă de cea mai mare ușurință, care vine din a ne simți bogat. Pentru că averea nu se obține doar prin posesia multor obiecte, ci și prin scăparea de toate acestea, care sunt pasive economice.

Și să începem cu cea mai cunoscută dintre aceste obligații economice din cercul Esteticii: de la distincția de conținut și formă, care a dat naștere, în secolul al XIX-lea, unei celebre împărțiri a școlilor, a Esteticii, adică a conținutului. (Gehaltsaesthetik) și a Esteticii formei (Formaesthetik). Problemele din care au apărut acele școli opuse au fost, în general, următoarele: - Partea constă numai în conținut, sau numai în formă, sau în formă și conținut împreună? și care este caracterul conținutului, care este caracterul formei estetice? Și unii au răspuns că Partea este în întregime în conținut, determinată pe rând după ceea ce dorește, sau ca ceea ce este moral, sau ca ceea ce ridică omul la raiul metafizicii și al religiei, sau ca ceea ce este realist exact, sau, chiar, așa cum care este frumos din punct de vedere natural și fizic. Iar celelalte, că conținutul este indiferent, este un simplu stâlp sau armură la care. ele suspendă formele frumoase, care singure beatifică cu adevărat spiritul estetic: unitate, armonie, simetrie și altele asemenea. Și de ambele părți a încercat să atragă spre sine, punând-o sub el, elementul care fusese inițial exclus din natura artei;

iar conţinutiştii au recunoscut că era benefic pentru conţinutul (care era, după ei, elementul constitutiv al frumosului) să stăpânească chiar şi formele frumoase şi să se prezinte ca unitate, simetrie, armonie etc. iar formaliştii, la rândul lor, credeau că, dacă nu Part, efectul artei creştea odată cu valoarea conţinutului, pentru că ceea ce era înaintea noastră, în acest caz, nu mai era o singură valoare, ci suma a două valori. . Aceste doctrine, care au atins cea mai mare corpulență scolastică în Ier

mania, printre hegelieni și herbarteni, se găsesc aproape peste tot în istoria Esteticii, antică, medievală, modernă și foarte modernă; și, mai mult, în opiniile comune, pentru că nimic nu este la fel de comun ca a auzi că o dramă este frumoasă în „formă”, dar greșită în „conținut”; că o poezie este foarte nobilă „în concept”, dar „exprimată în versuri urâte”; că un pictor ar fi mai mare dacă nu și-ar fi irosit forțele de designer și colorist pe „teme mărunte și nedemne”, și ar alege în schimb altele de importanță istorică, patriotică sau sociologică. Se poate spune că bunul gust și adevăratul simț critic al artei sunt nevoiți să se apere la fiecare pas împotriva distorsiunilor de judecată care decurg din aceste doctrine, în care filozofii devin masele, iar masele aproape se simt filozofi pentru că el vede el însuşi în acord cu acei filosofi vulgari. Originea lor nu este un secret pentru noi, pentru că, chiar și din scurta mențiune care s-a făcut, reiese clar că ele provin din trunchiul concepțiilor hedoniste, moraliste, conceptualiste sau fizice ale artei, care, nesuprinzând ceea ce face arta să devină artă, ei sunt apoi nevoiți să recâștige într-un anumit fel arta pe care au lăsat-o să scape și să o reintroducă sub forma unui element accesoriu sau accidental; iar contentiștii îl concep ca element formal abstract, iar formaliștii ca element abstract al conținutului. Ceea ce ne interesează despre aceste estetici este tocmai această dialectică, prin care contentiștii devin involuntar formaliști, iar formaliștii, contentiști, iar unul trece în locul celuilalt, dar numai pentru a se opri acolo neliniștit și a reveni la ai lor ceea ce stârnește aceeași neliniște. „Formele frumoase” ale Herbartienilor nu sunt

nu se deosebesc cu nimic de „conținuturile frumoase” ale hegelienilor, pentru că amândouă nu sunt nimic. Și cu atât mai mult ne interesează să observăm eforturile de a scăpa din închisoare, și loviturile cu care slăbesc ușile sau pereții și crăpăturile pe care, de fapt, unii dintre acei gânditori reușesc să le deschidă. – Eforturi neîndemânatice și sterile, precum cele ale conținutului (vezi, de exemplu, în Philosophie

des Schonen' àé^Q Hartmann), care, împletind legături după legături și compunând o rețea a „conținuturilor” lor frumoase (frumos, sublim, comic, tragic, umoristic, patetic, idilic, sentimental etc. etc.), au încercat să îmbrățișeze cu ea orice formă de realitate, chiar și ceea ce au numit „urât”; și nu și-au dat seama că conținutul lor estetic, făcut treptat să coincidă cu realitatea în ansamblu, nu mai avea niciun caracter care să-l deosebească de alte conţinuturi, neexistând un alt conținut în afara realității; adică că teoria lor fundamentală a fost, astfel, fundamental negata. — Tautologii, ca și ale altor conținutiști formaliști, care au menținut conceptul de conținut estetic, dar l-au definit ca „ceea ce interesează pe om”, și au plasat interesul ca fiind relativ la om în diverse situații istorice, adică relativ la individ: care a fost un alt mod de a nega ipoteza fundamentală, deoarece este foarte clar că artistul nu ar produce artă dacă nu ar fi interesat de ceva care este datele sau problema producției sale, ci că acest ceva devine artă doar pentru că artistul , care era interesat de el, a făcut-o așa. — Lacune ale formaliștilor, care, după ce au limitat arta la forme abstracte frumoase, se golesc în sine de orice conținut și care altfel ar putea fi adăugate conținutului

acţionând ca o sumă a două valori, au introdus timid printre formele frumoase pe aceea a „armoniei formei cu conţinutul”, sau, mai hotărât, s-au declarat partizani ai unui soi de eclectism, care l-a plasat pe Farte în „relaţia”. „a conținutului frumos cu forma frumoasă; și astfel, cu o incorectitudine demnă de eclectică, au atribuit unor termeni din afara relației calitățile pe care le asumă doar în relație.

Pentru că adevărul este tocmai acesta: că conținutul și forma trebuie să se distingă clar în artă, dar nu pot fi calificate separat ca artistice, tocmai pentru că numai relația lor este artistică, adică unitatea lor, înțeleasă nu ca o unitate abstractă și moartă, ci ca cel concret şi viu care* este al sintezei a priori; iar arta este o adevărată sinteză estetică a priori a simțirii și imaginii în intuiție, despre care se poate repeta că sentimentul fără imagine este orb, iar imaginea fără sentiment este goală. Sentimentul și imaginea, în afara sintezei estetice, nu există

10 spirit artistic: vor avea existență, altfel puse, în alte domenii ale spiritului, iar sentimentul va fi atunci aspectul practic al spiritului care iubește și urăște, dorește și detestă, iar imaginea va fi reziduul neînsuflețit al artei. , frunza uscată, pradă vântului imaginației și capriciilor jucăriilor. Dar asta nu afectează nici artistul, nici estetica, pentru că arta nu există

11 fantezii zadarnice, și nu este vorba de pasionalitatea tumultoasă, ci de depășirea acestui act grație unui alt act sau, dacă vreți, înlocuirea acestui tumult cu un alt tumult, cu năzuința spre formare și contemplare, cu angoasa și bucuriile creației artistice. · Prin urmare, este indiferent, ó este o chestiune de

simplă oportunitate terminologică, de a prezenta arta ca conținut sau ca formă, atâta timp cât se înțelege întotdeauna că conținutul este format și forma este umplută, că sentimentul este un sentiment figurat și figura este o figură simțită. Și numai din respect față de omul care a făcut ca conceptul de autonomie a artei să fie mai valabil decât alții și a vrut să afirme această autonomie cu cuvântul „formă”, contrastând astfel cu contentismul abstract al filozofilor și moraliștilor, precum și cu formalismul abstract al academicilor, - în respect, spun eu, față de De Sanctis - și, de asemenea, pentru controversa mereu urgentă împotriva încercărilor de a absorbi arta în alte moduri de activitate spirituală, ar putea fi numită Estetica intuiției „Estetica formei”. Nici nu este util să răspunzi la o obiecție, care cu siguranță ar putea fi ridicată (ci mai degrabă cu sofisma unui avocat decât cu perspicacitatea unui om de știință): adică chiar și Estetica intuiției, desemnând conținutul artei ca un sentiment sau stare de spirit, o califică în afara intuiției și pare să recunoască că un conținut, care nu este un sentiment sau o stare de spirit, nu se pretează la elaborarea artistică și nu este un conținut estetic. Sentimentul sau starea de spirit nu este un conținut anume, ci întregul univers este privit sub specie intuitionis; iar în afara lui nu se poate concepe un alt conţinut care să nu fie în acelaşi timp o formă, diferită de forma intuitivă: nu gânduri, care sunt întregul univers sub specie cogi-tationis; nu lucruri fizice și entități matematice, care sunt întregul univers sub specie schematismi et àb-stractionis; nu voințele, care sunt întregul univers sub specie volitionis.

O altă distincție nu mai puțin greșită (și la care se referă în mod obișnuit cuvintele „conținut” și „formă”) desprinde intuiția de expresie, imaginea de traducerea fizică a imaginii și plasează pe de o parte fantomele sentimentelor, imaginile oamenilor. , animale, peisaje, acțiuni, aventuri și așa mai departe; iar pe de altă parte, sunete, tonuri, linii, culori și așa mai departe; iar aceste lucruri le numește exteriorul artei, iar pe primul interior: prima artă propriu-zisă, iar pe cea din urmă tehnică. Deosebirea interioară de cea externă este un lucru ușor, cel puțin în cuvinte, mai ales când motivele și metoda distincției nu sunt investigate în detaliu și atunci când distincția este apoi aruncată fără a necesita vreun serviciu; atât de mult încât, fără să ne gândim niciodată la asta, poate părea chiar indubitabil gândirii. Dar lucrurile merg diferit atunci când, ca în orice distincție, trecem de la distingere la stabilirea relației și unificare; pentru că, de data aceasta, întâlnim obstacole foarte disperate. Ceea ce este distinct de data aceasta, fiind slab distins, nu poate fi unificat: cum poate ceva exterior, străin de interior, să se unească cu interiorul și să-l exprime? un sunet sau o culoare exprimă o imagine fără sunet și . Fără culoare, este un corp

incorporal? în ce fel se poate îmbina în același act spontaneitatea imaginației și reflecției, sau mai degrabă acțiunea tehnică? Distinctă este intuiția de expresie, și făcută una de altă natură față de cealaltă, nu există ingeniozitate a termenilor mijlocii, care să reușească să-i unească unul pe altul: toate procesele de asociere, de obișnuință, de mecanizare, de uitarea, a instinctului, pe care psihologii le-au propus și s-au dus cu trudă, permit în cele din urmă reapariția

defect: pe aceasta parte este o expresie, pe cealalta este o imagine. Și se pare că nu există altă scăpare decât să te refugiezi în ipoteza unui mister” care, după gusturile poetice sau matematice, va lua forma celei a unei căsătorii misterioase sau a unui paralelism psihofizic misterios: primul, care este cândva un paralelism fals depășit; a doua, care este o căsătorie celebrată în secolele îndepărtate sau în întunericul incognoscibilului.

intuiție, lipsită de expresie, există și este de conceput. Se poate ca lucrul să fie la fel de inexistent și de neconceput ca un suflet fără trup; despre care, să spun adevărul, s-a vorbit mult în filosofii nu mai puțin decât în religii, dar a vorbi despre ea nu înseamnă a fi experimentat și conceput. În realitate nu știm altceva decât intuiții exprimate: un gând nu este un gând pentru noi decât dacă poate fi formulat în cuvinte, o imaginație muzicală dacă nu se concretizează în sunete, o imaginație picturală dacă nu este colorată. Nu spunem că cuvintele trebuie rostite neapărat cu voce tare, iar muzica trebuie interpretată, iar pictura fixată pe o pânză sau un panou; dar cert este că, atunci când un gând este cu adevărat un gând, când a ajuns la maturitatea gândirii, cuvintele circulă în tot organismul nostru, stimulând mușchii gurii și rezonând intern în urechea noastră: când muzica este cu adevărat muzică, ea bombă. in gat sau tremura pe degetele care aluneca pe tastaturi ideale; când o imagine picturală este reală din punct de vedere pictural, suntem însărcinate cu

seve care sunt culori și este cazul că, dacă materialele colorante nu ar fi la dispoziție, am colora în mod spontan obiectele din jur printr-un fel de iradiere, așa cum se spune despre anumiți isterici și despre anumiți sfinți care cu imaginația lor înfățișau ei înșiși stigmatele de pe mâini și picioare! Înainte de a se forma această stare expresivă a spiritului, gândirea, imaginația muzicală și imaginea picturală nu existau fără expresii, nu existau deloc. A crede în preexistență este al unei persoane simple, dacă este simplitate să dai credință acelor poeți, pictori sau muzicieni impotenți, care au mereu capul plin de creații poetice, picturale și muzicale și nu reușesc decât să le

traducă în formă exterioară, sau pentru că, spun ei, sunt intoleranți la exprimare sau pentru că tehnica nu a avansat suficient pentru a oferi mijloace suficiente pentru exprimarea lor: cu multe secole în urmă îi oferea mijloace suficiente lui Homer, lui Fidias sau lui Apelles, dar nu vă oferă ei, care aduc, ca să-i audă, o artă mai mare în capul lor vast! Și uneori acea credință naivă se naște dintr-o iluzie: adică atunci când, după ce am conceput și, în consecință, am exprimat, niște imagini individuale, atunci ne înțelegem greșit și credem că avem deja în noi toate celelalte imagini care trebuie să intre într-o lucrare pe care o avem. nu posedă încă, iar legătura vitală care trebuie să le unească nu s-a format încă și, prin urmare, nici una, nici alta nu s-au exprimat.

Arta, înțeleasă ca intuiție, conform conceptului pe care l-am explicat, negat o lume fizică înaintea ei înșiși și a considerat-o ca o construcție abstractă a intelectului nostru, nu știe ce să facă cu paralelismul substanței care gândește și substanței extinse. , și Nu

el trebuie să promoveze căsătorii imposibile, pentru că substanța sa gânditoare sau, mai bine zis, actul său intuitiv este perfect în sine și este același fapt pe care intelectul îl construiește apoi ca extins. Și la fel cum o imagine fără expresie este de neconceput, o imagine care este în același timp expresie este concepută, într-adevăr necesară din punct de vedere logic; adică că este cu adevărat o imagine. Dacă îi iei dintr-o poezie metrul, ritmul și cuvintele, rămâne, după cum cred unii, dincolo de toate acestea, gândirea poetică: nimic nu rămâne. Poezia s-a născut ca acele cuvinte, acel ritm și acel metru. Expresia nici măcar nu ar putea fi comparată cu epiderma unui organism, decât dacă spunem (și poate că acest lucru nu ar fi fals nici măcar în fiziologie), că întregul organism, în fiecare dintre celulele sale și în fiecare celulă de celule, este la în același timp epiderma.

Cu toate acestea, aș eșua în convingerile mele metodologice și în scopul meu de a face dreptate erorilor (și deja am cedat dualității conținutului și formei, arătând adevărul pe care îl urmărea și pe care nu-l putea înțelege), dacă nu aș indica și care adevăr se află la baza acestei încercări de distincție a indistingabilului, a intuiției în intuiție și expresie. Fantezia și tehnica se disting pe bună dreptate, deși nu ca elemente ale artei, și sunt legate și unite între ele, deși nu în domeniul artei, ci în domeniul mai larg al spiritului în totalitatea sa; tehnice, adică practice, probleme de rezolvat, dificultăți de depășit, sunt cu adevărat oferite artistului și există cu adevărat ceva care, deși nu este „fizic”, ci spiritual așa cum este.

fiecare lucru real poate fi metaforizat, în ceea ce privește intuiția, ca fiind fizic. Ce este acest lucru? Artistul, pe care l-am lăsat

vibrant cu imagini exprimate care izbucnesc prin canale infinite de pe tot teritoriul său, este un om întreg, și deci și un om practic; și, ca atare, avertizează mass-media să nu lase să se piardă rezultatul muncii sale spirituale și să facă posibilă și ușoară reproducerea imaginilor sale, pentru sine și pentru ceilalți; deci promovează acte practice, care servesc acelei lucrări de reproducere. Aceste acte practice sunt ghidate, ca orice act practic, de cunoaștere și de aceea se numesc tehnice; și, ca practici, distingându-se de intuiția care este teoretică, ei apar exterior la aceasta și de aceea sunt numiți fizicieni; și iau acest nume cu atât mai ușor cu cât sunt fixate și abstrase de intelect. În felul acesta, scrierile și fonografiile se îmbină cu cuvintele și muzica, cu pânzele de pictură și mesele și pereții îmbrăcați în culori, cu sculptura și arhitectura pietrele cioplite, fierul și bronzul și celelalte metale topite, bătute și diverse forme. Cele două forme de activitate sunt atât de distincte una de cealaltă încât se poate fi un mare artist și un tehnician prost, un poet care corectează greșit dovezile versurilor sale, un arhitect care folosește material nepotrivit sau nu asigură suficientă statică, un pictor care folosește culori care se modifică rapid: exemplele acestor slăbiciuni sunt atât de frecvente încât nu merită cheltuiala de a cita vreuna dintre ele. Dar ceea ce este imposibil este să fii un mare poet care nu armonizează liniile, un mare pictor care nu armonizează culorile, un mare arhitect care nu armonizează liniile, un mare compozitor care nu armonizează tonurile; și, pe scurt, un mare artist, care

nu poate fi exprimat. S-a spus despre Rafael că ar fi fost un mare pictor, chiar dacă nu ar fi avut mâini; dar nu că ar fi fost un mare pictor chiar dacă i-ar fi lipsit simţul desenului.

Și (să fie notat în treacăt, pentru că trebuie să procedez prin condensare) această transformare aparentă a intuițiilor în lucruri fizice - complet analogă transformării aparente a nevoilor și a muncii economice în lucruri și bunuri - explică și modul în care am ajuns să vorbim, nu numai de „lucruri artistice” și „lucruri frumoase”, ci chiar de o „frumusețe naturală”. Este evident că, pe lângă instrumentele pe care le modelăm pentru reproducerea imaginilor, putem întâlni și obiecte deja existente, produse sau nu de om, care îndeplinesc acest rol, adică mai mult sau mai puțin potrivite pentru fixare. memoria intuițiilor noastre; iar aceste lucruri iau denumirea de „frumuseți naturale”, și își exercită puterea doar atunci când se știe să le prindă cu același suflet din care artistul, sau artiștii care le-au pus în valoare și le-au întemeiat, le-au învățat. și le-a însușit. „punctul de vedere” din care trebuie privite, legându-i astfel de intuiția lor. Dar adaptabilitatea mereu imperfectă, precum și fugacitatea și mutabilitatea „frumuseților naturale”, justifică și locul inferior care le este atribuit față de frumusețile produse de artă. Lăsăm pe seama retoriștilor sau bețivilor să afirme că un copac frumos, un râu frumos, un munte sublim, sau chiar un cal frumos și o frumoasă figură umană, sunt superioare loviturii de daltă a lui Michelangelo și versului lui

Dante; și spunem, cu mai multă cuviință, că „natura” este proastă în comparație cu arta și că este „mută” dacă omul nu o face să vorbească.

O a treia distincție, care chiar dacă încercăm să o distingem, nu se poate distinge, se lipește de conceptul de expresie estetică și o separă. în două momente: a expresiei sau proprietății strict considerate și a frumuseții expresiei sau ornamentației; bazându-se pe ele clasificarea a două ordine de expresii, expresiile goale și cele ornate. Este o doctrină ale cărei vestigii se văd în toate domeniile diverse ale artei, dar care în niciuna nu a fost la fel de dezvoltată ca în cel al cuvântului, unde poartă un nume celebru și se numește „Retorică”, și a avut un istorie lungă.foarte lungă, de la retoricii greci până în zilele noastre, și persistă în școli, în tratate și chiar în estetica pretenției științifice, precum și (cum este firesc) în ideile vulgare, deși are, în zilele noastre, și-a pierdut o mare parte din vigoarea inițială. Oamenii cu intelect înalt, prin forța inerției sau a tradiției, l-au acceptat sau au permis să trăiască timp de secole; iar rebelii rari nu au încercat aproape niciodată să-și sistematizeze rebeliunea și să taie eroarea de la rădăcini. Iar pagubele pe care l-a făcut Retorica, cu ideea de vorbire „împodobită” la fel de diferită și mai valoroasă decât vorbirea „dezgolită”, nu s-a limitat doar la cercul esteticii, ci s-a revărsat în cel al criticii și chiar deseori de educație literară, pentru că, pe cât de incapabil să dea seama de frumusețea sinceră, era atât de potrivit să ofere o aparentă justificare a frumuseții de foc și să încurajeze scrisul într-o formă pompoasă, afectată și nepotrivită. Totuși, partiția pe care o introduce și pe care se bazează se contrazice logic, deoarece, așa cum este ușor de demonstrat, distruge conceptul în sine, care pretinde că se împarte în momente, și

obiectele, pe care presupune că le împart în clase. O expresie propriu-zisă, dacă este adecvată, este și frumoasă, frumusețea nefiind altceva decât specificul imaginii și, prin urmare, al expresiei; și, dacă numind-o gol se dorește să avertizeze că în ea lipsește ceva care ar trebui să fie acolo, în acest caz este impropriu și deficitar, adică nu este sau nu este încă o expresie. Dimpotrivă, o expresie ornată, dacă este expresivă în fiecare parte, nu se poate spune că este ornamentată, ci la fel de goală ca cealaltă și, la fel de mult ca cealaltă, a ei; dacă conține elemente inexpresive, adăugate, extrinseci, nu este frumos, ci urât, adică nu este sau nu este încă expresie; pentru a fi astfel, trebuie să se purifice de elementele străine (la fel cum celălalt trebuie să crească de elemente deficitare).

Expresia și frumusețea nu sunt două concepte, ci doar unul, pe care este legitim să îl desemnăm cu unul sau altul cuvânt sinonim: imaginația artistică este întotdeauna corporală, dar nu este obeză, întotdeauna îmbrăcată în sine și niciodată încărcată cu altceva sau " împodobită”. Cu siguranță, chiar și sub această distincție foarte falsă a existat o problemă și pentru ea necesitatea de a face o distincție; iar problema (după cum se poate deduce din unele locuri la Aristotel, și din psihologia și epistemologia stoicilor și după cum se vede mai clar în discuțiile retoricienilor italieni din secolul al XVII-lea) privea relațiile dintre gândire și imaginație. , filozofie și poezie, logică și estetică („dialectică” și „retorică”, după cum se spunea în continuare, „pumnul închis” și „pumnul deschis”); iar expresia „god” se referea la gândire și filozofie, iar expresia „împodobit” la fantezie și poezie. Dar nu este mai puțin adevărată decât această problemă a distincției dintre cele două forme de

spiritul teoretic nu s-ar putea rezolva doar în domeniul uneia dintre ele, al intuiției sau al expresiei, unde nu se va găsi vreodată altceva decât fantezie, poezie, estetică, iar introducerea necuvenită a logicii nu va arunca decât o umbră înșelătoare, de umbrit. și să ridice inteligența și să-i îndepărteze vederea artei în plinătatea și franchețea ei, fără să-i dea aceea a logicii și a gândirii.

Dar cel mai grav prejudiciu pe care doctrina retorică a expresiei „împodobite” l-a cauzat aranjarii teoretice a formelor spiritului uman se referă la tratarea limbajului; pentru că, atunci când sunt admise expresii goale și simplu gramaticale și expresii ornamentate sau retorice, limbajul este în mod necesar agregat la expresii goale și se referă la gramatică și, ca o consecință ulterioară (gramatica negăsind loc în retorică și estetică), la logică, acolo unde este. atribuit oficiul subordonat al unei semiotici sau ars significando. De fapt, concepția logicistă a limbajului este strâns legată și merge mână în mână cu doctrina retorică a expresiei; și împreună s-au născut în antichitatea eunică și încă trăiesc împreună, deși contrastați, în vremurile noastre. Rebeliile împotriva logicismului în doctrina limbajului au fost la fel de rare și au avut un efect la fel de puțin ca cele împotriva retoricii; și numai în perioada romantică (precedata cu un secol mai devreme de Vico) unii gânditori, sau în unele cercuri de elită, au dezvoltat o conștientizare vie a naturii fantastice sau metaforice care este specifică limbajului și a celei mai strânse legături pe care aceasta o are cu poezia decât cu logica. Piure de cartofi,

Chiar și printre cei mai buni, a persistat o idee mai mult sau mai puțin extra-artistică a artei (conceptualism, moralism, hedonism etc.), a persistat o repulsie foarte puternică față de identificarea limbajului și a poeziei. Ceea ce, însă, ni se pare la fel de inevitabil, pe atât de ușor, având în vedere conceptul de artă ca intuiție și intuiție ca expresie și, prin urmare, implicit identitatea acesteia cu limbajul: întotdeauna, desigur, acel limbaj este conceput în întreaga sa extensie. (fără a-l restrânge arbitrar la așa-zisul limbaj articulat și excluzând în mod arbitrar tonicul, mimica, graficul), și în toată intenția sa, adică luată în realitatea ei care este actul de a vorbi în sine, fără a o falsifica în abstracții de gramatici și vocabulare și fără să-și imagineze prostește că omul vorbește cu vocabular și gramatică. Omul vorbește în fiecare clipă ca poetul, pentru că, ca și poetul, își exprimă impresiile și sentimentele în forma care se numește conversațională sau familiară și care nu este despărțită prin nici un abis de celelalte forme care se numesc proză, proză-poetică. , narațiune, epic, dialog, dramatic, liric, melic, cântat și așa mai departe. Și dacă omului în general nu îi va deranja să fie considerat poet și întotdeauna poet (cum este el, în virtutea umanității sale), poetul nu trebuie să deranjeze să fie alăturat umanității comune, pentru că numai această conjuncție explică puterea, care poezie, înțeles într-un sens restrâns și august, există în toate sufletele omenești. Dacă poezia ar fi o limbă separată, un „limbaj al zeilor”, oamenii nu ar înțelege-o; și, dacă îi înalță, îi ridică nu deasupra, ci în sine: adevărată și adevărată democrație

aristocrația, și în acest caz, coincid. Coincidența artei și a limbajului, ceea ce înseamnă, așa cum este firesc, coincidență a Esteticii și Filosofiei limbajului, definibile unul pentru celălalt, adică identice; pe care am îndrăznit să îl pun acum câțiva ani în titlul unuia dintre tratatele mele de estetică, care cu adevărat nu a omis să aibă efect asupra multor lingviști și filozofi de artă, din Italia și din afara Italiei, după cum se vede din copioasa „literatura” care a apărut în jurul ei. Studiilor despre artă și poezie această identificare va aduce beneficiul purificării lor de reziduurile hedoniste, moraliste și conceptualiste, care se mai văd încă atât de mult în critica literară și artistică. Dar nu mai puțin notabil va fi beneficiul pe care îl vor aduce studiile lingvistice, care au nevoie urgent să scape de metodele fiziologice, psihologice și psihofiziologice aflate acum la modă și libere de teoria mereu recurentă a originii convenționale a limbajului care aduce cu sine. ea, ca reacție inevitabilă, corelată inevitabilă a teoriei mistice. Nu va mai fi necesar, nici aici, să construim paralele absurde sau să promovăm căsătorii misterioase între imagine și semn; dat fiind că limbajul nu mai este conceput ca un semn, ci ca o imagine semnificativă, adică ca un semn în sine, și deci colorat, sonor, cântând. Imaginea semnificativă este opera spontană a imaginației, în timp ce semnul, în care omul este de acord cu omul, presupune o imagine și deci limbaj; iar, atunci când se insistă să explice vorbirea prin conceptul de semn, în cele din urmă suntem forțați să apelăm la

Dumnezeu, ca dăruitor al primelor semne, adică să presupunem limbajul în alt mod, referindu-l la incognoscibil.

Voi încheia trecerea în revistă a prejudecăților asupra artei cu cea mai folosită deoarece se amestecă cu viața cotidiană a criticii și a istoriografiei artistice: cu prejudecata posibilității de a distinge mai multe sau mai multe forme particulare de artă, fiecare determinabilă în conceptul său particular și în limitele sale, și prevăzut cu propriile sale legi. Această doctrină eronată se conturează în două serii sistematice, dintre care Puna este cunoscută ca teoria genurilor literare și artistice (lirica, dramă, roman, poem epic și romanesc, idilă, comedie, tragedie; sacru, civilă, pictura de familie, a trăirii). natura, a naturii moarte, a peisajului, a florilor si fructelor, eroica, funerara, sculptura costumista; muzica de camera, biserica, de teatru; arhitectura civila, militara, bisericeasca etc. etc.), iar cealalta ca teorie a artelor (poezie, pictură, sculptură, arhitectură, muzică, actorie, grădinărit etc. etc.); iar unul acționează uneori ca o subdiviziune a celuilalt. Această prejudecată, de altfel de origine uşoară, are şi primele monumente illustre în cultura elenă şi persistă şi ea până în zilele noastre. Mulți esteticieni compun încă tratate despre estetica tragicului sau comicului sau liricului sau umorului, și estetica picturii sau muzicii sau poeziei (aceasta din urmă poartă vechiul nume de Poetică); și, ceea ce este mai rău (de vreme ce acei esteticieni sunt puțin ascultați și scriu din plăcere solitară sau pentru profesie academică), criticii, judecând operele de artă, nu au oprit complet obiceiul de a le compara cu genul sau cu specificul. artă în care, după ei, cad; și, în loc să clarifice dacă o lucrare este frumoasă sau urâtă, dacă

ei continuă să-și motiveze impresiile spunând că respectă bine, sau încalcă rău, legile dramei sau romanului sau picturii sau basoreliefului. Practica dezvoltării poveștilor artistice și literare ca povești de genuri și prezentarea artiștilor ca iubitori ai unuia sau acela, este, de asemenea, foarte populară; iar opera unui artist, care are întotdeauna o unitate de dezvoltare, indiferent de forma pe care o ia, fie că este liric, fie că este romantism sau dramă, poate fi împărțită în atâtea casete câte genuri există; deci Ludovico Ariosto, p. de exemplu, odată ce apare printre iubitorii de poezie latină ai Renașterii, un altul printre liricii vernaculari, un al treilea printre autorii primelor satire italiene, un al patrulea printre autorii primelor comedii și o al cincilea printre desăvârșitorii cavalerismului. poem: de parcă poezia latină și vulgară și satira și comedia și poemul nu ar fi întotdeauna același poet Ariost în diferitele încercări și forme și în logica dezvoltării sale spirituale.

Nu înseamnă că teoria genurilor și a artelor nu a avut și nu are dialectica ei internă și autocritica ei, sau ironia ei, așa cum se preferă să o numească; și nimeni nu știe că istoria literară este plină de aceste cazuri, de un gen consacrat la care un artist strălucit jignește cu opera sa, stârnind dezaprobarea criticilor: dezaprobare care nu reușește totuși să înăbușe admirația și popularitatea operei. , așa că până la urmă, neputând să dăm vina pe artist și nevrând să dăm vina pe criticul de gen, ajungem de obicei la un compromis, iar genul se extinde sau acceptă alături de sine, ca un ticălos legitimat, unul nou: și compromisul durează prin inerție, până când apare o nouă operă de geniu

a supărat din nou norma stabilită. O ironie a doctrinei este și imposibilitatea, în care se găsesc teoreticienii ei, de a delimita logic genurile și artele: toate definițiile dezvoltate de ei, examinate puțin îndeaproape, se estompează în definiția generală a artei sau ridicările arbitrare ale individului. Sunt prezentate opere de artă la gen și normă și, prin urmare, nu pot fi reduse la termeni riguroși ai logicii. Și la ce absurdități duce efortul de a determina cu rigurozitate ceea ce este indeterminabil datorită caracterului contradictoriu al presupunerii, se vede chiar și la mari, chiar și la Lessing, care a ajuns la această gândire extravagantă, că pictura reprezintă „corpuri”: trupuri, și nu acțiuni și nu suflete, și nu sufletul și acțiunea pictorului! Se vede și din întrebările care apar logic din acea ilogică: adică, dat un domeniu specific fiecărui gen și fiecărei arte, care gen sau care artă este superioară: pictura va fi superioară sculpturii, dramatică operei? — și, după ce au recunoscut cu acele diviziuni punctele forte ale fiecărei arte, dacă nu este convenabil să unim forțele separate într-un gen de artă, care să le zdrobească pe celelalte ca o coaliție de armate o singură armată; Opera, p. exemplu, în care reunesc poezie, muzică, artă scenă, decor, nu va arăta oare o putere estetică mai mare decât un simplu Lied Goethean sau un desen Leonardo? Întrebări și distincții și definiții și judecăți, care mișcă simțul artistic și poetic la revoltă, care iubește fiecare operă în sine, pentru ceea ce este, ca o făptură vie, individuală și incomparabilă, și știe că fiecare operă are propria sa lege și identitate. valoarea sa deplină și de neînlocuit; de unde a apărut discordia dintre judecata afirmativă a sufletelor

judecata artistică și negativă a criticilor profesioniști și între afirmativul acestora și negativul primilor; iar criticii profesioniști,

nu fără un motiv întemeiat, trec uneori drept pedanți, deși sufletele artistice sunt la rândul lor „profeți dezarmați”, adică incapabili să raționeze și să deducă teoria corectă imanentă în judecățile lor și să o contrasteze cu pedanteria lor. adversarii.

Care teorie corectă este tocmai un aspect al concepției artei ca intuiție sau intuiție lirică; și, întrucât fiecare operă de artă exprimă o stare de spirit, iar starea de spirit este individuală și mereu nouă, intuiția implică intuiții infinite, ceea ce este imposibil de redus la un catalog de genuri, decât dacă este compusă și din cutii infinite și, adică nu mai de genuri, ci de intuiţii. Și pentru că, pe de altă parte, contează individualitatea intuiției, precum și individualitatea expresiei, iar un tablou se distinge de un alt tablou nu mai puțin decât de o poezie, iar pictura și poezia nu sunt valabile pentru sunetele care bat Varia și pentru culorile care sunt refractate de lumină, dar pentru ceea ce pot spune spiritului pe măsură ce sunt interiorizate în spirit, este zadarnic să apelăm la mijloacele abstracte de expresie pentru a construi celelalte serii de genuri sau clase: adică , orice teorie a diviziunii artelor este neîntemeiată. Genul sau clasa este, în acest caz, doar unul, arta însăși sau intuiția, unde operele de artă individuale sunt apoi infinite: toate originale, fiecare intraductibil în cealaltă (deoarece traducerea, traducerea cu filă artistică, este pentru a crea o nouă operă de artă), fiecare neîmblânzit de intelect. Între universal și particular nu există nici un element intermediar filozofic, nici o serie de genuri sau specii, de generali. Nici

Artistul care produce arta, nici spectatorul care o contemplă, au nevoie de altceva decât de universal și individual, sau, mai bine, de universalul identificat: activitatea artistică universală, care s-a contractat și concentrat în întregime în reprezentarea unui singur stat. a minții.

Totuși, dacă artistul pur și criticul pur și, în același timp, filozoful pur, nu se întâlnesc cu generația, cu genurile sau clasele, acestea își păstrează, în alte privințe, utilitatea; iar această utilitate este latura adevărată, pe care nu o voi lăsa fără mențiune, a acelor teorii eronate. Este cu siguranță util să construim o rețea de generație, nu pentru producția de artă, care este spontană, și nu pentru judecată, care este filozofică, ci pentru a colecta și circumscrie într-un fel, pentru uzul atenției și al memoriei, infinitul. intuiții unice, să numere cumva nenumăratele opere de artă individuale. Și aceste clase, așa cum este firesc, vor fi întotdeauna conduse fie în funcție de imaginea abstractă, fie de expresia abstractă și, prin urmare, ca clase de stare de spirit (genuri literare și artistice) și clase de mijloace expresive (arte). Nici nu merită să obiectăm aici că diferitele genuri și arte se disting în mod arbitrar și că dihotomia generală în sine este arbitrară; întrucât se admite cu siguranță că procedura este arbitrară, dar arbitrariul devine atunci inofensiv și util, prin însuși faptul că orice pretenție la un

principiu și criteriu filosofic de judecată a artei este înlăturată de la ea. Acele genuri și clase facilitează cunoașterea artei și a educației artistice, oferindu-le primei un indice al celor mai importante opere de artă, iar cele din urmă o sumă a celor mai urgente avertismente pe care le sugerează practica artei.

neted. Totul este să nu confundăm indici cu realitatea, iar preceptele sau imperativele ipotetice cu imperativele categorice: confuzie la care suntem ușor conduși, dar căreia trebuie și putem rezista. Cărțile instituțiilor literare, de retorică, de gramatică (cu împărțirile în părți de vorbire și cu legile morfologice și sintactice), ale artei compoziției muzicale, ale metricii, ale picturale și așa mai departe, sunt în principal indici și precepte; dar, în al doilea rând, în ele se manifestă tendințe spre anumite expresii artistice, caz în care urmează să fie considerate ca artă încă abstractă, artă în pregătire (arte poetice ale clasicismului și romantismului, gramatici puriste sau popularizatoare etc.), și în al treilea rând, există încercări și încercări de înțelegere filozofică a temei lor, ruinate de eroarea care a fost criticată a împărțirilor genurilor și a artelor: care apoi, datorită contradicțiilor sale, deschide calea către adevărata doctrină a * individualității artei. .

Cu siguranță, această doctrină produce, la prima vedere, un fel de nedumerire; intuiţiile individuale, originale, intraductibile, neclasificabile, par să scape de stăpânirea gândirii, care nu le putea domina decât prin raportarea lor între ele; și tocmai acest lucru pare a fi interzis de doctrina care s-a dezvoltat, care mai degrabă decât să fie liberală și libertariană, are chiar un aer de anarhist sau anarhid.

O poezie mică este estetic egală cu o poezie; un tablou minuscul sau o schiță, la un altar sau o frescă; o scrisoare poate fi un lucru de artă,

nu mai puțin decât un roman; chiar și o traducere bună este la fel de originală ca o lucrare originală! Aceste propoziții vor fi de nerefuzat, deoarece sunt deduse logic din anumite premise; vor fi adevărate, deși (și acesta este, fără îndoială, un merit) paradoxale, adică contrastante cu părerile vulgare: dar nu vor avea și ei, poate, să aibă nevoie de ceva complement? Trebuie să existe și o modalitate de a ordona, de a subordona, de a conecta și de a înțelege și de a domina învăluirea intuițiilor, dacă nu vrem să pierdem creierul din spatele lor.

Și există de fapt așa, și, prin negarea valorii teoretice clasificărilor abstracte, nu s-a intenționat să o negăm acelei clasificări genetice și concrete, care nu este „clasificare” și care se numește Istorie. În istorie, fiecare operă de artă își ia locul cuvenit, asta și nimic altceva: balada lui Guido Cavalcanti și sonetul lui Cecco Angiolieri, care par un suspin sau râsul unei clipe, și Comedia lui Dante, ce teme rezumand în sine un mileniu al spiritului uman. , Maccheronee lui Merlin Cocaio, care între bufonerie se deschide spre finețea poeziei, și remake-ul din secolul al XVI-lea al Eneidei de Annibai Caro, proza uscată a lui Sarpi și proza iezuită de frunze a lui Daniello Bartoli; fără să fie nevoie să judecăm ca neoriginal ceea ce este original pentru că trăiește, ca mic ceea ce nu este nici mic, nici mare pentru că scăpa măsurării; sau vom spune, dacă ne place, mic și mare, dar metaforic, cu intenția de a exprima o anumită admirație și de a evidenția anumite relații (departe de aritmetice sau geometrice) de importanță. Și în istorie, care se întoarce făcându-ne din ce în ce mai bogați și mai mulți

bine

născute, și nu în piramidele conceptelor empirice, care devin din ce în ce mai goale cu cât se ridică și devin mai subțiri, se găsește legătura dintre toate operele de artă sau toate intuițiile, deoarece în istorie apar legate organic, ca etape succesive și necesare în dezvoltarea spiritului, fiecare cunoscut în poemul etern, care armonizează în sine toate poemele individuale.

IH

Locul artei ÎN DUHUL ȘI SOCIETATEA UMANĂ.

Disputa asupra dependenței sau independenței artei a avut cea mai mare fervoare în perioada romantică, când a fost inventat motto-ul „artă pentru artă”, iar, ca o aparentă antiteză, cealaltă „artă pentru viață”.»; și chiar și atunci era agitat, să spun adevărul, mai degrabă printre oamenii de litere și artiști decât printre filozofi. În zilele noastre și-a pierdut interesul, devenind o temă cu care începătorii se joacă și își desfășoară exercițiile, și o temă de orații academice. Cu toate acestea, chiar înainte de perioada romantică, și deja în cele mai vechi documente de reflecție asupra artei, pot fi observate vestigii ale acesteia; iar filozofii Esteticii înșiși, chiar și atunci când par să o neglijeze (și cu siguranță o disprețuiesc în acea formă vulgară), de fapt se gândesc la ea, într-adevăr se poate spune că nu se gândesc la nimic altceva decât la ea. Pentru că, a discuta despre independența și dependența, despre autonomia și heteronomia artei, înseamnă, în ultimă instanță, a investiga dacă arta este sau nu și dacă este, ce este. O activitate al cărei principiu depinde de asta

al unei alte activități, este, în mod substanțial, acea altă activitate și are pentru sine o existență pur presupusă sau convențională: arta, indiferent dacă depinde de moralitate, plăcere sau filozofie, este moralitate, plăcere sau filozofie, și nu artă. Că dacă nu este considerată dependentă, este necesar să se cerceteze pe ce se întemeiază independența ei, adică în ce fel se deosebește arta de morală, de plăcere și de filozofie și de toate celelalte lucruri; adică ce este și să postulez așa ceva ca fiind cu adevărat autonom. De asemenea, se poate întâmpla ca aceiași oameni care afirmă natura originală a artei să afirme apoi că aceasta, deși își păstrează propria natură, este supusă unei alte forme de demnitate superioară și (cum se spunea cândva) să acționeze ca roaba eticii, slujitoarea politica si turcimanna la stiinta; dar asta ar dovedi doar că există oameni care au obiceiul de a se contrazice sau de a-și lăsa gândurile în dezacord: oameni uluiți, a căror existență cu adevărat nu are nevoie de dovezi. Vom încerca, la rândul nostru, să nu cădem într-o asemenea stupoare; și, după ce am clarificat deja că arta se deosebește de așa-numita lume fizică ca spiritualitate și de activitatea practică, morală și conceptuală ca intuiție, nu ne vom mai da probleme și ne vom propune să avem, cu aceasta mai întâi. demonstrație, a demonstrat împreună independența „art.

Totuși, o altă problemă este implicită în disputa de dependență sau independență, despre care nu am discutat intenționat până acum și pe care o voi examina acum. Independența este un concept de relație și, în acest sens, absolut independent nu este altceva decât relație absolută sau absolută; fiecare formă și concept anume este independent într-un sens și

 dependent de altul, adică independent și dependent în același timp. Dacă nu ar fi așa, spiritul și realitatea în general ar fi fie o serie de absolute juxtapuse, fie (ceea ce este același lucru) o serie de nimicuri juxtapuse. Independența unei forme presupune materialul asupra căruia se exercită, așa cum am văzut deja în dezvoltarea genezei artei ca formare intuitivă a unui material sentimental sau pasional; și, în independență absolută, lipsită de orice materie și hrană, forma însăși, goală, ar fi anulată. Dar întrucât independența recunoscută împiedică o activitate să fie considerată supusă principiului alteia, dependența trebuie să fie astfel încât să garanteze independența. Ceea ce nu ar fi garantat nici măcar în ipoteza că o activitate a fost făcută să depindă de cealaltă la fel ca cealaltă de una, ca două forțe care se opun și dintre care una nu o depășește pe cealaltă; pentru că, dacă nu o câștigă, există impediment și stază reciprocă, iar, dacă o câștigă, dependență pură și simplă, care a fost deja exclusă. Deci, luând în considerare chestiunea în general, se pare că nu există alt mod de a gândi despre independența și dependența diferitelor activități spirituale decât a le concepe în

raportul de condiție la condiționat, în care condiționatul depășește condiția presupunând-o. , și, devenind apoi condiție la rândul său, dând naștere unui nou condiționat, constituie o serie de desfășurare. Nu ar exista nici un alt defect care să fie atribuit acestei serii, în afară de faptul că prima dintre ele este o condiție fără precedent condiționat, iar ultima o condiție care nu devine la rândul său o condiție, cu o dublă încălcare a legii dezvoltarea în sine. Totuși, acesta este și un defect

se vindecă dacă ultimul este făcut starea celui dintâi și primul condiționat al ultimului; adică dacă seria este concepută în acţiune reciprocă sau, mai bine zis (şi să renunţăm la orice frazeologie naturalistă), ca un cerc. O concepție care pare a fi singura cale de ieșire din dificultățile în care se luptă alte concepții despre viața spirituală, cum ar fi aceea care o face să fie formată dintr-o colecție de facultăți independente și irelative ale sufletului sau din idei independente și irelative de valoare. , ca acela care subordonează toate diversele facultăți sau idei de valoare unei singure și le rezolvă în aceea, care rămâne imobil și impotent, sau, mai fin, le concepe ca grade necesare ale unei dezvoltări liniare, care duce de la o primă. irațional pentru un ultim care ar dori să fie foarte rațional, dar este apoi suprarațional și, ca atare, și irațional.

Dar va fi potrivit să nu insistăm asupra acestei scheme oarecum abstracte, ci în schimb să luăm în considerare modul în care este implementată în viața spiritului, pornind de la spiritul estetic. În acest scop vom reveni încă o dată la artistul, sau om-artist, care a încheiat procesul de eliberare de frământările sentimentale și a obiectivat acest lucru într-o imagine lirică, adică a realizat artă. În această imagine își găsește satisfacția, pentru că a muncit și s-a îndreptat spre ea: toată lumea cunoaște, într-o oarecare măsură, bucuria exprimării perfecte pe care cineva este capabil să o dea propriilor emoții, și bucuria celor ale altora, care sunt și ale noastre, contemplate în lucrările altora, care sunt într-un anumit fel ale noastre și pe care le facem ale noastre. Dar este satisfacția definitivă? Numai omul-artist se îndreptase spre imagine? Către

Este o imagine și altceva împreună: ceva este o imagine ca om-artist și altceva ca artist-om, ceva este o imagine în prim-plan, dar, din moment ce prim-planul este legat de al doilea și al treilea plan, de asemenea celei de-a doua și terțe părți, deși imediat față de prima și mediat față de a doua și a treia. Iar acum că s-a ajuns la primul etaj, al doilea se ridică imediat în spatele lui, iar dintr-un scop indirect devine direct; și apare o nouă nevoie și începe un nou proces. Nu,

minte, că puterea intuitivă lasă loc unei alte puteri, aproape ca o întorsătură a plăcerii sau a serviciului; dar aceeași putere intuitivă, sau mai degrabă spiritul însuși, care mai înainte părea a fi, și într-un anumit sens era, toată intuiția, desfășoară în sine noul proces, care ia naștere din măruntaiele primului. Nu „un suflet deasupra altuia” se aprinde în noi (și de data aceasta mă voi folosi de cuvântul lui Dante), ci un singur suflet, care se adună mai întâi în întregime într-o singură „virtute” și care „pare să înțeleagă”. nicio putere”, mulțumit numai în acea virtute (în imaginea artistică) își găsește în acea virtute, împreună cu satisfacția ei, nemulțumirea ei: satisfacția ei, pentru că îi dă tot ce poate și așteaptă de la ea ; nemulțumirea lui, pentru că, obținând acel totul, săturandu-l cu dulceața sa supremă, „el cere asta și este recunoscător pentru asta”: cere satisfacerea noii nevoi, care a apărut grație primei satisfacții și care, fără asta mai întâi, nu ar putea apărea. Și știm cu toții, din experiență continuă, noua nevoie din spatele formării imaginilor. Ugo Foscolo are o intriga amoroasa cu contesa Arese; și ce este acea dragoste și ce femeie este

acea femeie nu este ignorantă, după cum reiese din scrisorile pe care i le-a scris și care pot fi citite în tipar. Totuși, în momentele în care se află, acea femeie este universul lui și el simte că posesia ei este cea mai înaltă beatitudine și, în entuziasmul admirației, ar dori să o facă nemuritoare pe moarte, transfigurarea ei pământească în divină. în credințele celor viitoare, săvârșind un nou miracol în virtutea iubirii. Și o vede deja luată în Empyrean, obiect al închinării și al rugăciunilor:

Și vei avea, dumnezeiesc, voturile

printre imnurile mele de insubri nepoți!

Fără ca această metamorfoză a iubirii să fi fost tânjită și tânjită cu cea mai mare seriozitate pentru o clipă (îndrăgostiții, și chiar domnii filosofi, dacă au fost vreodată îndrăgostiți, pot atesta că această prostie se dorește serios), oda ei. prietenul vindecat nu s-ar fi format în spiritul lui Foscolo; iar imaginile, în care el reprezintă farmecul plin de pericol al zeiței sale prietene, nu ar fi apărut la fel de vii și spontane precum sunt. Dar care a fost acel imbold de suflet care a devenit acum o magnifică reprezentare lirică? Foscolo, soldat, patriot, cărturar, agitat de atâtea nevoi spirituale, chiar s-a epuizat în acel dor? și chiar a funcționat acest lucru atât de energic la el, încât s-a transformat în acțiune și, într-un fel, a dat direcție vieții sale practice? П Foscolo, la fel cum în cursul relațiilor amoroase nu-i lipsise din când în când clarviziunea, tot așa, în fața poeziei sale, după ce a înăbușit frământările creatoare, întorcându-se în sine și recâștigând sau dobândind clarvedere deplină, se întreabă și încearcă să stabilească ce

 chiar a vrut sau a meritat acea femeie. Poate că un firicel din acest scepticism se strecurase deja în el în timpul formării imaginii, dacă urechile noastre nu sunt înșelate auzind, ici-colo, în odă, niște accente de ironie elegantă față de femeie, și de poet față de sine: ceva ce într-un spirit mai naiv nu s-ar fi întâmplat, iar apoi poezia ar fi ieșit și ea complet naivă.Totuși, Foscolo, un poet ajuns la desăvârșire și, prin urmare, nu mai este poet (decît pentru a fi inviat ca poet), acum simte nevoia să-și cunoască starea reală, nu își mai formează o imagine pentru că și-a format-o, nu fantezează ci percepe și povestește („acea femeie", va spune mai târziu despre „divin", „avea un bucată de creier în loc de inimă"); iar imaginea lirică se schimbă, pentru el și pentru noi, într-o bucată de autobiografie sau într-o percepție.

Cu percepția am intrat într-un câmp spiritual nou și vast; și, într-adevăr, nu sunt suficiente cuvinte pentru a-i satiriza pe acei gânditori care, acum, ca și în trecut, confundă imaginea și percepția și fac din imagine o percepție (artă ca portret sau copie sau imitație a naturii, sau istoria individului și a vremurilor). , etc.), și, mai rău, a percepției un fel de imagine, care ar fi cuprinsă cu „simțurile". Dar percepția nu este nici mai mult, nici mai puțin decât o judecată completă, iar ca judecată contează o imagine și categoria sau sistemul de categorii mentale care domină imaginea (realitatea, calitatea etc.); iar în comparație cu imaginea sau sinteza estetică a priori a sentimentului și fanteziei (intuiție), este o nouă sinteză a reprezentării și categoriei, a subiectului și pre-

spus, sinteza logică a priori, despre care ar fi potrivit să se repete tot ce s-a spus despre celălalt și, în primul rând, că în ea conținutul și forma, reprezentarea și categoria, subiectul și predicatul nu sunt ca două elemente. unită de o treime, dar reprezentarea stă ca categorie, iar categoria ca reprezentare în unitate inseparabilă: subiectul este subiect numai în predicat, iar predicatul este predicat numai în subiect. Nici percepția nu este un act logic printre alte acte logice, sau cel mai rudimentar și imperfect dintre ele; dar cine știe să dezgroape toate comorile pe care le conține nu trebuie să caute în afara ei celelalte determinări ale logicii, pentru că din percepție ia naștere (și ea însăși este această geminare sintetică) conștiința a ceea ce s-a întâmplat cu adevărat, care în ea formele literare eminente iau numele de istorie, iar conștientizarea universalului, care în formele sale eminente ia numele de sistem sau filozofie; iar filosofia și istoria, pentru nici un alt motiv decât legătura sintetică a judecății perceptive din care sunt. născuți și în care trăiesc, constituie unitatea superioară pe care filozofii au descoperit-o, identificând filosofia și istoria, și pe care oamenii de bun simț o

descoperă, în felul lor, observând mereu că ideile suspendate în aer sunt niște fantome, iar ceea ce singur este adevărat, și care singur merită să fie cunoscut, ele sunt faptele care se întâmplă, faptele reale. £ de asemenea percepția (varietatea percepțiilor) poate explica de ce intelectul uman lucrează pentru a le depăși și a le suprapune o lume de tipuri și legi, guvernată de măsuri și relații matematice; adică pentru ca, pe lângă filozofie şi istorie, să se formeze ştiinţele naturii şi matematica.

Nu este sarcina mea aici să dau o schiță a logicii, așa cum am dat și dau una a esteticii; şi de aceea, lăsând să determine şi să dezvolt cadrul logicii, şi al cunoaşterii intelectuale, perceptive sau istorice, voi relua firul dezvoltării, nu mai plecând de această dată de la spiritul artistic şi intuitiv, ci de la cel logic şi istoric. , care a depășit intuitiv, procesând imaginea în percepție. Spiritul găsește satisfacție în această formă? Cu siguranță: toată lumea cunoaște satisfacțiile intense ale cunoașterii și științei; toată lumea cunoaște drept dovadă dorința care ne invadează de a descoperi fața realității, ascunsă de iluziile noastre; și, oricât de groaznică ar fi acea față, descoperirea nu este niciodată separată de o plăcere profundă, de satisfacția de a deține adevărul. Dar este această satisfacție, spre deosebire de precedentul artei, completă și terminală? pe lângă satisfacția de a cunoaște realitatea, nu apare, poate, nemulțumirea? Și acest lucru este foarte sigur și că nemulțumirea de a fi cunoscut se manifestă (cum știe toată lumea și din experiență) cu dorința de acțiune: a cunoaște situația reală a lucrurilor este bine, dar a o cunoaște pentru a acționa; cunoaste lumea, excelent, dar sa o schimbi: tempus cognoscendi, tempus de- struendi, tempus renovandi. Niciun om nu se oprește în cunoaștere, nici măcar scepticii sau pesimiștii, care, ca urmare a acelei cunoștințe, își asumă cutare sau cutare atitudine, adoptă cutare sau cutare formă de viață. Și deja fixarea cunoștințelor dobândite, acea „deținere” după „a înțeles”, și fără de care (ca să-l folosesc din nou pe Dante) „nu poți deveni știință”, formarea de tipuri și legi și canoane de măsură, științele naturii.

iar matematica, pe care tocmai le-am menționat, era o modalitate de a trece dincolo de teorie, de a trece la actul de acțiune. Și nu numai că toată lumea știe prin dovadă și poate verifica întotdeauna prin testarea faptelor că acesta este cazul; dar, dacă te gândești bine, vezi că altfel nu s-ar putea. Cândva (și chiar și acum de mulți, platonicişti și mistici și asceți inconștienți) se credea că a cunoaște însemna ridicarea sufletului la un Dumnezeu, la o Idee, la o lume a ideilor, la un Absolut, deasupra fenomenului. lumea umană; şi era firesc ca, atunci când sufletul, înstrăinat de sine cu un efort nefiresc, ajunsese în acea sferă superioară, era o prostie dacă se

întorcea pe pământ: putea şi trebuia să rămână acolo, veşnic fericit şi inactiv: acel gând, care nu era mai gândit, avea drept omolog o realitate, care nu era realitate. Dar, de când (autori Vico și Kant și Hegel și ereriarhi similari) cunoașterea a coborât pe pământ și nu este concepută ca o copie mai mult sau mai puțin plictisitoare a unei realități imobile, ci ca o opera umană continuă, care produce nu idei abstracte, ci concepte concrete, care sunt silogisme și judecăți istorice, percepții ale realității, practica nu mai este ceva care reprezintă o degradare a cunoașterii, o precipitare din rai în pământ sau din rai în iad, nici măcar ceva la care se poate rezolva sau de la care se poate rezolva. se poate abține, dar este adus cu teoria însăși, ca o cerință a teoriei, și o astfel de teorie, o astfel de practică. Gândirea noastră este gândirea istorică a unei lumi istorice, un proces de desfășurare a unui desfășurare; iar de îndată ce s-a pronunțat calificarea unei realități, calificarea nu mai este valabilă, deoarece ea însăși a produs o nouă realitate, care așteaptă o

 nouă calificare. O nouă realitate, care este viața economică și morală, și transformă omul intelectual în omul practic, politicianul și sfântul, industriașul și eroul și elaborează sinteza logică a priori într-o sinteză practică a priori; dar care este totuși un nou sentiment, o nouă dorință, o nouă voință, o nouă pasiune, în care nici măcar spiritul nu se poate opri și care solicită, în primul rând, ca materie nouă, o nouă intuiție, o nouă lirică, o nouă artă.

Astfel, capătul extrem al seriei se reunește (cum am spus la început) cu primul capăt, iar cercul se închide din nou, iar calea începe din nou: calea care este o recurență a cursului deja urmat, de unde și conceptul apropiat, exprimat cu cuvântul , redat clasic de Vico, de „recurs”. Dar dezvoltarea pe care am schițat-o explică independența artei și, de asemenea, din ce motive ea părea dependentă de cei care au conceput doctrinele eronate (hedoniste, moraliste, conceptualiste etc.), pe care le-am criticat mai sus, dar notând altfel, în criticându-i, că fiecare dintre ei făcea aluzie la ceva adevărat. Dacă cineva se întreabă care dintre diversele activități ale spiritului este reală, sau dacă toate sunt reale, trebuie să răspunzi că niciuna nu este reală, deoarece numai activitatea tuturor acelor activități este reală, care nu se află în niciuna dintre ele în mod special. : dintre diversele sinteze, pe care le-am distins treptat, - sinteza estetica, sinteza logica, sinteri practica, - singura reala este sinteza sintezelor, Spiritul care este adevaratul Absolut, Yactus purus. Dar, într-un alt fel și din același motiv, toate sunt reale, în unitatea spiritului, în cursul și reapariția eternă, care este coechipierul lor etern.

camera si realitate. Cei care au văzut sau văd în artă conceptul, istoria, matematica, tipul, moralitatea, plăcerea și orice altceva, au

dreptate, pentru că în ea, în virtutea unității spiritului, acestea și toate sunt alte lucruri; într-adevăr, această existență a tuturor și unilateralitatea energetică a artei, precum și a oricărei alte forme particulare, care tinde să le reducă la una singură, explică trecerea de la o formă la alta, împlinirea unei forme. în celălalt, și progresul. Dar aceiași oameni greșesc atunci (în virtutea distincției, care este un moment inseparabil de unitate) în felul în care îi găsesc acolo, toate abstract la egalitate sau în vrac. Pentru că conceptul, tipul, numărul, măsura, moralitatea, utilitatea, plăcerea și durerea sunt în artă ca artă, fie ca antecedente, fie ca consecințe sau, mai bine spus, ca antecedente și ca urmare; și, prin urmare, ele există fie ca presupoziții (așezate și uitate, pentru a folosi o expresie preferată a lui De Sanctis), fie ca premoniții. Fără acea presupunere, fără acea premoniție, arta nu ar fi artă; dar nici măcar nu ar fi artă (și toate celelalte forme ale spiritului ar fi tulburate) dacă acele cerințe ar fi impuse artei ca artă, care este și nu poate fi niciodată altceva decât intuiție pură. Artistul este întotdeauna fără vină din punct de vedere moral și necenzurabil din punct de vedere filozofic, chiar dacă arta lui are ca subiect o morală inferioară și o filozofie: ca artist, el nu lucrează și nu raționează, ci poetizează, pictează, cântă și, pe scurt, se exprimă; dacă s-ar adopta un alt criteriu, am reveni la condamnarea poeziei homerice, așa cum au făcut criticii italieni din secolul al XVII-lea și criticii francezi din vremea lui Ludovic al XIV-lea, întorcând nasul.

în fața a ceea ce ei numeau „obiceiul”, a eroilor certați, vorbăreți, violenți, cruzi, prost manierați. Este posibil să se critice filozofia care stă la baza poemului lui Dante, dar acea critică va pătrunde, ca printr-un tunel, în subsolul artei lui Dante și va lăsa pământul, care este arta, intact; Niccolò Machiavelli va putea eradica idealul politic al lui Dante, recomandând drept eliberator să nu mai fie un împărat suveran sau un papă, ci un tiran sau un prinț național; dar nu va fi eradicat lirismul dantesc al acelei aspiratii. Și, în egală măsură, poate fi recomandat să nu arătați sau lăsați copiii și tinerii să citească anumite tablouri, anumite romane, anumite drame; dar această recomandare și acțiune de interzicere se va întoarce în sfera practică și va afecta, nu operele de artă, ci cărțile și pânzele, care servesc drept instrumente pentru reproducerea artei și care, ca lucrări practice, cum chiar primesc pe piață un preț comparabil cu aurul sau grâul, așa că se pretează să fie încuiați într-un dulap sau dulap și chiar arși într-un „focul deșertăciunilor” à la Savonarola. Confundând, din cauza unui impuls greșit de unitate, diversele faruri ale dezvoltării, pretinzând că morala domină arta, în actul în care aceasta din urmă o depășește, sau că arta domină știința, în actul în care aceasta din urmă domină adică, depășește arta, sau a fost deja dominată și depășită de viață de mult timp; aceasta este ceea ce unitatea bine înțeleasă, care este în același timp distincție riguroasă, trebuie să respingă și să prevină.

Trebuie să o prevină și să o respingă și pentru că determinarea ordonată a diferitelor etape ale cercului o face posibilă

Este posibil să înțelegem nu numai independența și dependența diferitelor forme ale spiritului, ci și păstrarea ordonată a uneia în cealaltă. Dintre problemele care apar în această parte, una merită menționată, sau mai bine zis să revenim la ea, pentru că am menționat-o deja în treacăt: relația dintre fantezie și logică, dintre artă și știință. Care problemă este atunci substanțial aceeași cu cea care reapare ca căutarea distincției dintre poezie și proză: din moment ce cel puțin (și descoperirea a fost făcută devreme, pentru că se regăsește deja în poetica lui Aristotel) s-a recunoscut că distincția este să nu fie conduită cu criteriul discursului liber sau legat, putând avea poezie în proză (de exemplu, romane și drame) și proză în metru (de exemplu, poezii didactice și filozofice). Ne vom comporta așadar cu un criteriu mai intim, care este cel care s-a lămurit, de imagine și percepție, intuiție și judecată; iar poezia va fi expresia imaginii iar proza expresia judecăţii sau conceptului. Dar, de fapt, cele două expresii, ca expresii, sunt de aceeași natură și ambele au aceeași valoare estetică; pentru că, dacă poetul este textierul sentimentelor sale, prozatorul este și textier al trăirilor sale, adică poet, chiar și al sentimentelor care se nasc din căutarea și în căutarea conceptului. Și nu există niciun motiv să recunoaștem calitatea de poet compozitorului unui sonet și să o negăm celor care au compus Metafizica, Summa theologica, Scienza nuova, Fenomenologia Spiritului sau care au povestit poveștile Războiului Peloponezian. , a politicii lui Augustus și Tiberius, sau „istoria universală”: în toate lucrările cărora există același

atâta pasiune și atâta forță lirică și reprezentativă ca în orice sonet sau poezie. Așadar, toate distincțiile care s-au încercat prin rezervarea calității poetice poetului și tăgăduirea ei prozatorului seamănă cu acele pietre, purtate cu mare greutate în vârful muntelui ascuțit, care cad dezastruos în vale. Desigur, este clar că există o diferență; numai că, pentru a o determina, nu are rost să desprinzi poezia și proza în maniera logicii naturalistice, ca două concepte coordonate și pur și simplu opuse; dar este mai bine să le concepem ca desfășurări ca o trecere de la poezie la proză. Și, în acest pasaj, așa cum poetul, în virtutea unității spiritului, nu numai că presupune o materie pasională, ci păstrează pasiunea ridicând-o la pasiunea unui

poet (pasiune pentru artă), tot așa gânditorul sau proza. scriitorul nu numai că păstrează acea pasiune, ridicând-o la pasiune pentru știință, dar păstrează și forța intuitivă prin care judecățile sale ies exprimate împreună cu pasiunea care le înconjoară și, prin urmare, păstrează, împreună cu noul caracter științific, și caracterul artistic. caracter. Și putem oricând să contemplăm acest caracter artistic, presupunând caracterul științific, adică dezinteresat de el și de critica științei, să se bucure de forma estetică pe care a luat-o; și asta înseamnă, de asemenea, că știința aparține împreună, deși sub aspecte diferite, istoriei științei și celei literaturii și că, printre multele clase de poezie pe care retoricii le enumeră, este cel puțin capricios să refuzi să includă „poezia prozei” , mult mai sincer poezie, uneori, decât atâta poezie pretențioasă a poeziei. Si inca o problema de aceeasi ordine, pe care am mentionat-o si eu

de zbor, mi-ar fi bine să fac aici o nouă mențiune: a raportului dintre artă și morală, care a fost negat ca o identificare imediată a unuia cu celălalt, dar care acum trebuie reafirmat, menționând că, pe măsură ce poetul menține, în eliberarea de orice altă pasiune, pasiunea pentru artă, păstrează astfel împreună, în aceasta, conștiința datoriei (datoriei față de artă), iar fiecare poet, în actul pe care îl creează, este moral, pentru că îndeplinește o birou sacru.

Ordinea și logica diferitelor forme ale spiritului, făcându-le pe fiecare necesară celeilalte și, prin urmare, toate necesare, scoate la iveală eroarea negațiilor care se fac de obicei uneia în numele celeilalte: eroarea filosofului (Platon). și a moralistului (Savonarola sau Proudhon) și a omului naturalist și practic (sunt atâtea nume pe care nu le voi aminti!), care resping arta și poezia; și, invers, a artistului care se răzvrătește împotriva criticii și științei și practicii și moralității, așa cum au făcut-o mulți „romantici” în tragedie și atâția „decadenți” o refac în comedie în zilele noastre. Greșeli și nebunii, cărora le putem acorda și o oarecare îngăduință în treacăt (întotdeauna conform intenției noastre de a nu lăsa pe nimeni complet nemulțumit), pentru că este evident că ele își au conținutul pozitiv în negativitatea lor însăși, ca o răzvrătire împotriva unor concepte false. sau anumite manifestări false ale artei și științei, ale practicii și moralității (Platon, de exemplu, împotriva ideii de poezie ca „înțelepciune”, Savonarola împotriva civilizației neaustere și, prin urmare, viciate și în curând dezintegrate a Renașterii italiene etc. . .). Dar nebunia se demonstrează atunci când se crede că, fără artă, filozofia i-ar lipsi însăși, pentru că i-ar lipsi ceea ce

 îi condiţionează problemele, iar să o facă să se afirme numai împotriva Tartei ar lua chiar şi aerul respirabil;

iar acea practică nu este practică decât dacă este mișcată și însuflețită de aspirații și, după cum se spune, de „idealuri”, de „imaginația dragă”, care este Tarte; și, invers, acea Tarte fără moralitate, - Tarte care uzurpă titlul de „frumusețe pură” printre decadenți și căreia i se arde tămâie ca într-un tribut adus unui idol diabolic, - ca urmare a lipsei de moralitate în viața din pe care s-a născut și care o înconjoară, se descompune ca artă și devine capriciu, poftă și șarlatanism, artistul nemai slujind-o, ci ea slujind ca cea mai ticăloasă mancipia pentru interesele sale private și zadarnice.

Totuși, împotriva ideii de cerc în general, care aduce atât de mult beneficii clarificării relațiilor de independență a artei și a altor forme spirituale, s-a ridicat obiecția că descrie munca spiritului ca o faptă plictisitoare și melancolică. . și desfacerea, o întoarcere monotonă asupra ei însăși, care nu merită efortul. Și, desigur, nu există metaforă care să nu ofere o anumită latură parodiei și caricaturii; care, de altfel, după ce ne înveselesc o clipă, ne obligă să revenim serios la gândul, care se exprimă în metaforă. Iar gândul nu este cel al unei repetări sterile a cursului în recurs, ci celălalt, după cum se vede, al îmbogățirii continue a cursului în recurs și în recursurile recursurilor. Ultimul termen, care redevine primul, nu este primul vechi, ci se prezintă cu o multiplicitate și precizie de concepte, cu o experiență de viață trăită, și chiar de lucrări contemplate, care lipsea.

la cel vechi mai întâi; și oferă material pentru o artă mai înaltă, mai rafinată, mai complexă, mai matură. Deci, în loc de o rotație mereu constantă, ideea de cerc nu este altceva decât adevărata idee filozofică a progresului, a creșterii perpetue a spiritului și a realității înseși, unde nimic nu se repetă în afară de forma creștere; deși nu ai vrea să obiectezi unui bărbat care merge că mersul lui este în picioare, pentru că își mișcă mereu picioarele cu același ritm!

O altă obiecție, sau mai degrabă o altă mișcare de răzvrătire, este resimțită frecvent, deși nu în mod clar conștient, împotriva aceleiași idei: este neliniștea, care este la unii sau mulți, dorința de a rupe și de a depăși circularitatea care este legea vieții, și pentru a ajunge într-o regiune în care ți se dă odihnă de la alergarea plină de griji și, acum în afara pelagului, oprindu-se pe mal, se uită înapoi la valul tulburat. Dar am avut deja ocazia să spun ce este această odihnă: sub formă de înălțare și sublimare, negare efectivă a realității; și cu siguranță se realizează, dar se numește moarte: moartea individului, și nu a realității, care nu moare și nu se îngrijorează de mersul lui, ci se bucură de ea. Iar alții visează la o formă spirituală superioară în care se rezolvă cercul, o formă care ar trebui să fie Gândul Gândirii, unitate a Teoreticului și Practicului, Iubire, Dumnezeu, sau orice altceva s-a numit; și nu își dau seama că acest gând, această unitate, această Iubire, acest Dumnezeu există deja în cerc și pentru cerc și că dublează inutil o căutare deja finalizată sau repetă prin metaforizarea

a ceea ce a fost deja găsit, aproape în mit. a unei alte lumi care înfățișează însăși drama unei lumi. ·

Drama, pe care am conturat-o până acum, așa cum este cu adevărat, ideală și extra-temporală, folosind înainte și după doar pentru comoditate verbală pentru a marca ordinea logică: - ideal și extra-temporal, pentru că nu există moment și există nici un individ în care să nu fie celebrată ca un întreg, la fel cum nu există nici o particulă a universului în care spiritul lui Dumnezeu să nu respire.Dar momentele ideale, indivizibile în drama ideală, pot fi văzute ca împărțite în realitatea empirică. , aproape un simbol corpulent al distincției ideale. Nu că sunt într-adevăr împărțite (idealitatea este adevărata realitate), dar empiric așa apar celor care observă prin tastare și nu au altă modalitate de a determina în tipuri individualitatea faptelor către care se îndreaptă atenția lor, în afară de a lărgi şi a exagera distincţiile ideale. Astfel artistul, filozoful, istoricul, naturalistul, matematicianul, omul de afaceri, omul bun par să trăiască distinct unul de celălalt; și că sferele culturii artistice, filosofice, istorice, naturalistice, matematice și ale vieții economice și etice sunt constituite una distinctă de alta, cu numeroasele instituții care se leagă de ele; și că până și viața umanității de-a lungul secolelor este împărțită în epoci, în care sunt reprezentate una sau alta sau doar unele dintre formele ideale: epoci fantastice, religioase, speculative, naturalistice, industriale, ale pasiunilor politice, ale entuziasmelor morale, ale cultul plăcerii și așa mai departe; iar aceste epoci au cursurile şi recurerile lor mai mult sau mai puţin perfecte. Dar, printre uniformitățile indivizilor, claselor, erelor, cei cu ochi de istoric văd diferența perpetuă; și oricine are conștiința unui filozof unitate în diferență; iar filosoful istoric vede progresul ideal ca progres istoric în acea diferență și unitate.

Dar acum şi noi, pentru o clipă, vorbim ca empirişti (de vreme ce empirismul, dacă există, este de vreun folos); și să ne întrebăm în care dintre tipurile se încadrează epoca noastră sau din care ieșim; care este caracterul său dominant. Această întrebare va fi urmată imediat de răspunsul că este, sau a fost, naturalistă în cultură, industrială în practică; și chiar de acord i se va nega măreția filozofică și măreția artistică. Dar de vreme ce (și aici empirismul este deja în pericol) nicio epocă nu poate trăi fără filozofie și artă, și epoca noastră a avut primul și al doilea, în felul în care le-ar fi putut avea. Iar filosofia sa și arta sa, cea din urmă imediat, prima mediat, sunt puse în fața gândirii, ca documente ale ceea ce a fost cu adevărat epoca noastră, în complexitatea și în întregimea ei, prin

interpretare pe care le vom putea clarifica unde trebuie să apară datoria noastră.

Artă contemporană, senzuală, nesățioasă în dorința ei de desfătare, marcată de doruri tulburi către o aristocrație neînțeleasă care se dezvăluie ca un ideal voluptuar sau de aroganță și cruzime; suspinând uneori spre un misticism, care este și egoist și voluptuar; fără credință în Dumnezeu și fără credință în gândire, neîncrezător și pesimist - și adesea foarte puternic în redarea unor astfel de stări de spirit - această artă, pe care moraliștii o condamnă în zadar, atunci când este înțeleasă în motivele ei profunde și în geneza ei, îndeamnă la acțiune, care cu siguranță va nu urmărește condamnarea, reprimarea sau îndreptarea artei, ci îndreptarea vieții mai energic către o morală mai sănătoasă și mai profundă, care va fi mama unei arte mai nobile în conținut și, aș spune, de asemenea, a unei filozofii mai nobile. Mai nobil decât cel de vârstă

III - LOCUL ARTEI ÎN DUHUL nostru, incapabil să dea socoteală nu numai despre religie, despre știință și despre ea însăși, ci și despre arta însăși, care a devenit din nou un profund mister, sau mai degrabă subiectul unor gafe îngrozitoare pentru pozitiviști, neocritici, psihologi și pragmați, care până acum au reprezentat aproape singuri filosofia contemporană, și care au coborât (pentru a recăpăta, bineînțeles, noi forțe și a dezvolta noi probleme!) la formele mai infantile și mai crude ale conceptelor despre artă.

IV

Critica si istoria artei.

Critica literară și artistică este adesea concepută de artiști ca un pedagog burlan și tiranic care dă ordine capricioase și impune interdicții și acordă licențe, și astfel le avantajează sau dăunează operelor determinându-le soarta după bunul plac. Și de aceea artiștii fie devin supuși, smeriți, lingușitori, lingușitori în jurul ei, în inimile lor detestând-o; adică atunci când nu-și ating scopul sau mândru Dumnezeu le interzice să coboare la acele arte curtenești, se întorc împotriva lor negându-le utilitatea, blestemându-le, batjocorind și comparând (memoria este personală) criticul cu un arino, care. intră în olar şi sfărâmă cu quadvupe-dante ungulae sonitu produsele delicate ale artei, care se uscau la soare. De data aceasta, să spun adevărul, vina este a artiștilor, care nu știu ce critică e și așteaptă de la ea favoruri pe care nu le poate acorda și se tem de pagube pe care nu le poate provoca. : fiind clar care, la fel cum nici un critic nu poate face un artist din cineva care nu este artist, la fel nici un critic nu poate, prin imposibilitate metafizică, să desfacă, să dărâme,

nici măcar să afecteze puțin un artist, care este artist: aceste lucruri nu s-au întâmplat niciodată în cursul istoriei, nu se întâmplă în vremurile noastre și putem fi siguri că nu se vor întâmpla niciodată în viitor. Dar, alteori, criticii înșiși, sau așa-zișii critici, se pozează de fapt în pedagogi, oracole, călăuze de artă, legiuitori, văzători, profeți; și le poruncesc artiștilor să facă asta și nu asta și le atribuie teme și declară anumite subiecte poetice și altele nu și sunt nemulțumiți de arta care este produsă în prezent și ar dori ceva asemănător cu ceea ce a fost făcut în trecut, cutare sau cutare epocă trecută, sau alta pe care ei spun că o întrezăresc în viitorul apropiat sau îndepărtat; și îi reproșează lui Tasso că nu este Ariosto, Leopardi pentru că nu este Metastasi©, Manzoni pentru că nu este Alfieri, D'Annunzio pentru că nu este Berchet sau Fra Lacopone; și ei desenează schema marelui viitor artist, oferindu-i etică, filozofie, istorie, limbaj, metrică, procedee coloristice și arhitecturale și tot ce, după părerea lor, are nevoie. Și de altă dată este clar că criticul este de vină; iar artiștii au dreptate când se confruntă cu un animal atât de mândru, să se comporte așa cum se face cu animalele, pe care încearcă să le îmblânzească, să le înșele și să dezamăgească, pentru a fi folosite, sau le alungă și le trimit la abator, când nu sunt de folos se dovedesc a fi bune. Spre meritul criticilor este necesar, totuși, să adăugăm că acei critici capricioși nu sunt atât critici, ci mai degrabă artiști: artiști eșuați, care tind cu lăcomie către o anumită formă de artă, pe care nu au reușit să o atingă atât. pentru că tendința era contradictorie și vacuă, atât pentru că puterea lor le lipsea; si care, pastrandu-l ca atare

calea în suflet este amărăciunea idealului neîmplinit, ei nu știu să vorbească despre altceva decât atât, și peste tot se plâng de absența lui și pretutindeni îi invocă prezența. Uneori, ei sunt, de asemenea, artiști care sunt orice altceva decât artiști eșuați, într-adevăr artiști fericiți, dar prin însăși energia personalității lor făcuți incapabili să se lase să înțeleagă forme de artă diferite de a lor și, prin urmare, dispuși să le respingă violent; ajutând în această negare Vodium figulinum, gelozia artistului față de artist, invidia, care este fără îndoială un defect, dar un defect cu care mulți artiști talentați au părut a fi viciați, pentru a nu fi refuzat acea îngăduință care se folosește față de defectele de femei, atât de greu de separat, după cum se știe, de amabilitatea lor. Alți artiști ar trebui să răspundă calm acestor critici artiști: - Continuați să faceți cu arta voastră ceea ce faceți atât de bine și lăsați-ne să facem ceea ce putem face; — și artiștilor eșuați și criticilor improvizați: — Nu vă așteptați să facem ceea ce nu ați putut să faceți, sau care va trebui să fie opera

viitorului, despre care nici noi, nici voi nu știm nimic. — De fapt, de obicei, nu se răspunde așa, pentru că intră în joc pasiunea; dar ăsta este și răspunsul logic, iar cu acel răspuns întrebarea s-a terminat logic, deși trebuie prevăzut că încăierarea nu se va termina, mai degrabă va dura atâta timp cât vor fi artiști, și artiști intoleranți și artiști eșuați: asta este , pe perpetuitate .

Și mai există o concepție a criticii, care se exprimă, ca și precedenta la pedagog și tiran, aceasta la magistrat și judecător; și atribuie criticii 1' ищcio, nu deja să promoveze și să ghideze

viața artei - care este promovată și ghidată, dacă ne place să spunem așa, doar de istorie, adică de mișcarea de ansamblu a spiritului în cursul său istoric - este bine, pur și simplu, de a discerne, în artă și care are a fost deja produs, frumosul din urât, și consacrați frumosul și mustrați urâtul cu solemnitatea sentințelor austere și conștiincioase. Dar mă tem că nici măcar cu această altă definiție critica nu va fi eliberată de acuzația de inutilitate, deși poate că aceeași acuzație schimbă o parte din motivația ei. Este cu adevărat nevoie de critică pentru a discerne binele de rău? Producția de artă în sine nu este niciodată altceva decât acest discernământ, pentru că artistul ajunge la puritatea expresiei tocmai eliminând urâțenia, care amenință să o invadeze; și ceea ce este urât sunt pasiunile lui de om care se revoltă împotriva pasiunii curate a artei, sunt slăbiciunile lui, prejudecățile, mângâierile lui, a lăsa lucrurile să plece, a fi iute, a avea un ochi pentru artă și ai grijă de spectator, editorul, impresarul: toate lucrurile care împiedică artistul de la gestația fiziologică și nașterea normală a imaginii-expresie, poetul versul care joacă și creează, pictorul desenul încrezător și culoarea armonioasă, melodia compozitorului, si care, daca nu au grija sa se apere de ea, introduc in operele lor versuri sonore si goale, diapozitive, discordante, discordante. Și, așa cum artistul este în acțiunea de a produce un judecător, și un judecător foarte sever, al lui însuși, de la care nimic nu scapă - nici măcar ce le scapă celorlalți - și ceilalți coboară, în spontaneitatea contemplației, imediat și foarte mult. ei bine, unde artistul a fost artist și unde a fost un om, un om sărac; în ce lucrări sau în ce părţi de lucrări

Entuziasmul liric și imaginația creatoare domnesc suprem și în care s-au răcit și s-au lăsat loc altor lucruri, care se prefac a fi artă și, prin urmare (considerate sub aspectul acestei pretenții) sunt numite „urât”. La ce folosește judecata criticii, când judecata a fost deja dată de geniu și gust? iar geniul și gustul sunt legiune, sunt oameni, sunt consens general și laic. Acest lucru este atât de adevărat, încât

judecățile criticilor ajung întotdeauna prea târziu: a consacra forme deja solemn consacrate prin aclamația universală (nu confunda, până la urmă, aclamația sinceră cu bătaia din palme și zgomotul lumesc, constanța gloriei cu labilitatea averii); și să condamne urâțenia deja condamnată și enervată și uitată, sau încă lăudată în cuvinte, dar cu proasta conștiință, din părtinire și încăpățânare a mândriei. Critica , concepută ca un magistrat, ucide morții sau suflă în fața celui viu care este foarte viu, închipuindu-și că suflarea lui este suflarea Dumnezeului care trăiește; adică face ceva inutil, inutil pentru că era deja frumos și făcut înaintea ei. Aș vrea să întreb dacă criticii au fost cei care au stabilit măreția lui Dante sau Shakespeare sau Michelangelo, sau nu mai degrabă legiunile de cititori și contemplatori. Că dacă acestor legiuni, care au aclamat și continuă să aclame pe acești mari, li se alătură, așa cum este firesc, scriitori și critici profesioniști, aclamația lor nu diferă în acest sens de cea a tuturor celorlalți, inclusiv a copiilor și a oamenilor, toți la fel de gata să-și deschidă inimile frumosului, care vorbește tuturor, dacă uneori nu tăce din ciudă, - văzând chipul sumbru al unui critic-judecător. -

Apare așadar o a treia concepție a criticii: interpretarea sau comentariul critic, care trebuie să devină mic în fața operelor de artă și să se restrângă la rolul celor care o fac praf, o plasează într-o lumină bună, să ofere informații asupra timpului. în care a fost pictat și pe lucrurile pe care le reprezintă un tablou și explică formele lingvistice, aluziile istorice, presupunerile faptice și ideatice ale unui poem; iar în ambele cazuri, după ce și-a îndeplinit rolul, lasă arta să opereze spontan în mintea observatorului și a cititorului, care va judeca apoi după ceea ce îi spune gustul său interior să judece. Criticul, în acest caz, este reprezentat ca un cicerone cult sau un profesor de școală răbdător și discret: „critica este arta de a preda lectura”, așa cum a definit un critic celebru; iar definiția nu a mers fără ecou. Acum nimeni nu contestă utilitatea ghidurilor de muzee și expoziții sau a profesorilor de lectură, și cu atât mai puțin a ghizilor și profesorilor erudit, care știu multe lucruri, ascunse de majoritatea oamenilor și pot oferi multe perspective. Nu numai că arta cea mai îndepărtată de noi are nevoie de un astfel de ajutor, ci și arta trecutului recent, care se numește contemporan și care, deși se ocupă de materiale sau oferă forme care par evidente, nu este întotdeauna suficient de evidentă; iar uneori este necesar un efort considerabil pentru a pregăti oamenii să simtă frumusețea unei poezii sau a oricărei opere de artă, născute ieri. Prejudecățile, obiceiurile și uitările formează o barieră în calea acelei lucrări; iar mâna expertă a interpetului și a cimentarului este necesară pentru a le curăța sau a le rectifica. Critica, în acest sens, este cu siguranță foarte utilă; dar nu știm de ce ar trebui să se numească critică, când deja este așa

Acest tip de lucrare are propriul nume de interpretare, comentariu, exegeză. Cel puțin, ar fi indicat să nu o numiți așa, pentru a nu crea o neînțelegere enervantă.

Echivocare, pentru că critica cere să fie, și vrea să fie și este, altceva: să nu invadeze Partea, să nu redescopere frumusețea frumosului și urâțenia urâțeniei, să nu se facă mic în fața artei, ci mai degrabă să facă. mare în fața ei mare și, într-un anumit sens, deasupra lui x. Ce este, deci, critica legitimă și adevărată?

În primul rând, sunt toate cele trei lucruri împreună pe care le-am lămurit până acum; adică toate aceste trei lucruri sunt condițiile sale necesare, fără de care nu ar apărea. Fără momentul artei (și artă împotriva artei, este într-un anumit sens, după cum am văzut, acea critică care se pretinde a fi productivă sau utilă în producție sau reprimarea anumitor forme de producție în avantajul altora), critica ar lipsește materialul pe care să-l exerseze. Fără gust (a judeca critica), criticului i-ar lipsi experiența artei, arta care a devenit internă spiritului său, separată de non-artă și bucurată împotriva ei. Și, în cele din urmă, această experiență ar lipsi fără exegeză, adică fără înlăturarea obstacolelor din calea imaginației reproductive, oferind spiritului acele presupoziții de cunoaștere istorică de care are nevoie, și

1 „Este un moment frumos pentru critic, ca și pentru poet, când amândoi pot, fiecare în modul potrivit, să exclame împreună cu acest bătrân: l-am găsit. Poetul găsește regiunea în care geniul său poate trăi și desfășura de acum înainte; criticul găsește instinctul și legea acestui geniu” (Sainte-Beuve, Portrete literare, I, 3i).

che sono legna che ruceranno nel fuoco della fantasia.

Dar aici, înainte de a merge mai departe, va fi bine să rezolvăm o îndoială serioasă, care s-a ridicat și se reînnoiește frecvent atât în cercul literaturii filozofice, cât și în gândirea comună și care cu siguranță, dacă ar fi justificată, nu ar compromite doar posibilitatea criticii, despre care vorbim, și a imaginației reproductive în sine sau a gustului. Colectați, așa cum face exegeza, materialele necesare pentru a reproduce opera de artă a altora (sau propria noastră lucrare trecută, când apăsăm pe memorie și ne consultăm lucrările pentru a ne aminti ce eram când am produs-o); și reproduce acea opera de artă în trăsăturile sale autentice în imaginație; Este cu adevărat posibil?

Colectarea materialului necesar poate fi vreodată completă? și, oricât de completă ar fi, se va lăsa imaginația vreodată să fie legată de ea în opera sa de reproducere? O nu va funcționa ca o nouă fantezie, introducând material nou? Sau nu va fi forțată să facă acest lucru din cauza incapacității ei de a reproduce cu adevărat pe alții și trecutul? Este de imaginat reproducerea individului, inefabilul Windividuum, atunci când fiecare filozofie sonoră învață că numai universalitatea universală poate fi reprodusă veșnic? În consecință, reproducerea operelor de artă ale altora sau din trecut nu va fi poate o simplă imposibilitate; și ceea ce este de obicei dat ca un fapt pașnic în conversația obișnuită și care este presupoziția expresă sau tacită a oricărei dispute despre artă, nu va fi poate (cum s-a spus despre istorie în general) o reuniune fabuloasă?

Într-adevăr, făcând conjecturi despre problemă puțin din perspectivă extrinsecă, pare extrem de neplauzibil că credința fermă, care este în fiecare, a înțelegerii și inteligenței artei să fie lipsită de temelie; cu atât mai mult dacă observăm că aceiași oameni care, teoretizând în mod abstract, neagă posibilitatea reproducerii sau, mărturisesc ei, caracterul absolut al gustului, sunt atunci foarte tenace în a-și susține propriile judecăți despre gust și simt foarte bine diferența. care există „este între reafirmarea că îmi place sau nu vinul pentru că se potrivește sau nu cu organismul meu fiziologic și reafirmarea că o poezie este frumoasă și alta urâtă: a doua ordine a judecăților (cum a arătat Kant într-o analiză clasică) aduce cu ea o revendicare de nestăpânit de valabilitate universală, iar mințile devin pasionate de ea, iar în vremurile cavalerești au existat chiar și cei care au apărat frumusețea Ierusalimului cu sabia în mână” unde nimeni, din câte știm, nu a fost niciodată ucis pentru a afirmă plăcutul sau neplăcutul vinului. Nici nu merită să obiectăm că operele cele mai rușinoase din punct de vedere artistic au mulțumit și pe mulți sau pe unii și, dacă nu pe alții, atunci pe autorul lor; pentru că este îndoielnic nu că sunt plăcuți (nimic nu se poate naște în suflet fără un consimțământ al sufletului și, prin urmare, o plăcere corelativă), ci că această plăcere este plăcere estetică și are ca bază o judecată a gustului și a frumuseţe. Și, de la scepticismul extrinsec trecând la considerația intrinsecă, merită să spunem că obiecția împotriva concevabilității reproducerii estetice se bazează pe o realitate concepută la rândul său ca un amestec de atomi sau ca abstract monadistic, compus din monade lipsite de comunicare cu fiecare. altele si armonizate numai din

în aer liber. Dar realitatea nu este aceasta: realitatea este unitate spirituală, iar în unitatea spirituală nimic nu se pierde, totul este stăpânire veșnică. Nu numai reproducerea artei, ci în general memoria

oricărui fapt (care este întotdeauna reproducerea intuițiilor) ar fi de neconceput fără unitatea realității; și, dacă Cezar și Pompei nu am fi noi înșine, adică acel univers care odată a fost determinat ca Cezar și Pompei și acum este determinat ca noi, trăind pe cei din noi, nu ne-am putea forma nicio idee despre Cezar și Pompei. . Și atunci faptul că individualitatea este ireproductibilă și numai universalul este reproductibil, va fi cu siguranță o doctrină a filozofiei „sunete”, dar a filozofiei școlare sănătoase, care despărțea universalul de individual, a făcut din aceasta accidentul aceluia (praful, care timpul răpește), și nu știa că universalul cu adevărat este universalul identificat și că singurul adevăr efabil este așa-zisul inefabil, concret și individual. Și, în sfârșit, ce contează dacă nu avem întotdeauna materialul pregătit pentru a reproduce cu deplină acuratețe toate operele de artă sau o singură operă de artă din trecut? Reproducerea deplină a trecutului este, ca toată munca umană, un ideal, care se implementează la infinit și, tocmai din acest motiv, este întotdeauna implementat, în modul în care este permis de conformarea realității în fiecare clipă de timp. Există, într-o poezie, o nuanță al cărei sens deplin ne scapă? Nimeni nu va dori să afirme că acea nuanță, despre care avem acum o viziune crepusculară care nu ne mulțumește, nu va putea fi mai bine redeterminată în viitor, prin cercetare și meditație și prin formarea unor condiții favorabile și curenti simpatici.

Prin urmare, cât de mult gust este sigur de legitimitatea

disputele sale, cercetarea și interpretarea sa istorică sunt neobosite în restaurarea, conservarea și extinderea cunoștințelor trecutului; lăsându-i pe relativiștii și scepticii gustului și istoriei să scoată din când în când strigătele lor disperate, care nu conduc pe nimeni și nici, așa cum am văzut, pe ei înșiși, la disperarea propriu-zisă de a nu judeca.

Cu toate acestea, după ce a închis lunga, dar indispensabilă paranteză, și reluând firul discuției, arta, exegeții istorici și gustul, dacă sunt antecedente ale criticii, nu sunt încă critică. De fapt, cu această triplă presupunere, nu se realizează nimic altceva decât reproducerea și bucurarea imaginii de expresie; adică ne întoarcem și ne punem înapoi în condiția de artist producator, în actul care i-a produs imaginea. Nici nu poți scăpa de această condiție propunând, așa cum se laudă unii, să reproduci opera poetului și artistului într-o formă nouă, dându-i un echivalent; de unde definesc criticul: artifex additus artifici. Pentru că acea reproducere într-o formă nouă ar fi o traducere, adică o variație, o altă operă de artă, inspirată într-un fel de prima; și, dacă ar fi la fel, ar fi o reproducere pură și simplă, o reproducere materială, cu aceleași cuvinte, cu aceleași culori, aceleași tonuri: adică inutilă. Criticul nu este artifex additus artifici, ci philosophas additus artifici: opera sa nu se desfășoară decât dacă imaginea primită este reținută și depășită în același timp; ea aparține gândirii, pe care am văzut-o depășind și

luminând fantezia cu lumină nouă și face percepție și intuiție și califică realitatea și, prin urmare, distinge realitatea de irealitate. În această percepție,

în această distincție, care este întotdeauna și în întregime critică sau judecată, critica de artă, de care ne ocupăm acum în mod special, apare cu întrebarea: dacă și în ce măsură faptul pe care îl avem în fața noastră ca problemă este intuiție, adică , este real ca atare, iar dacă și în ce măsură nu este așa, adică este ireal: realitate și irealitate, care în artă se numesc frumusețe și urâțenie, ca în logică adevăr și eroare, în economie utilitate și rău , în etică binele și răul. Așadar, toată critica de artă poate fi comprimată în această propoziție foarte scurtă, care este suficientă pentru a diferenția opera sa de cea a artei și a gustului (care, considerate în sine, sunt logic tăcute) și a erudiției exegetice (căreia îi lipsește sinteza logică, și este deci şi logic tăcut): - „C* este o operă de artă”, - cu negativul corespunzător: - „Nu există operă de artă". arta a".

Pare un fleac, dar nici mai mult nici mai puțin decât definiția artei ca intuiție părea un fleac și, în schimb, am văzut atunci câte lucruri include în sine, câte afirmații și câte negații: atâtea și atâtea. , că eu, deși am procedat și continui să procedez într-o manieră analitică, nu am putut și nu voi putea da mai mult de câteva indicii. Și acea propoziție sau judecată a criticii de artă, că: „Există opera de artă a”, în primul rând importă, ca orice judecată, un subiect (intuiția operei de artă a), pentru a obține ceea ce necesită opera de Exegeza și reproducerea imaginativă cu discernământul comun al gustului: ceva ce am văzut este adesea anevoios și complicat și în care mulți se pierd din cauza lipsei de imaginație sau din cauza deficitului și superficialității culturii. Și contează, în plus, ca oricare

judecată, un predicat, o categorie, și în speță categoria artei, care trebuie concepută în hotărâre, și care devine deci conceptul de art. Și, de asemenea, pentru conceptul de artă am văzut câte dificultăți și complicații dă naștere și cum este o posesie mereu instabilă, continuu atacată și subminată și care trebuie apărată continuu împotriva atacurilor și capcanelor. Prin urmare, critica de artă se dezvoltă și crește, scade și se ridică din nou, odată cu dezvoltarea, declinul și ascensiunea filozofiei artei; și este la latitudinea fiecăruia să compare ceea ce a fost în Evul Mediu (unde aproape că se poate spune că nu a fost), și ce a devenit în prima jumătate a secolului al XIX-lea cu Herder și Hegel și cu romanticii, iar în Italia cu De Sanctis; și, într-un domeniu mai restrâns, ce a fost cu De Sanctis și ce a devenit în perioada naturalistă ulterioară, în care conceptul de artă s-a

ascuns, s-a confundat chiar cu fizica și fiziologia, sau mai degrabă cu patologia. Și, dacă pentru jumătate sau mai puțin de jumătate dezacordurile asupra opiniilor depind de lipsa de claritate cu privire la ceea ce a făcut artistul, de lipsa de simpatie și de gust, pentru încă o jumătate, sau pentru mai mult de jumătate, ele derivă din lipsă. de distincție a ideilor despre artă; deci se întâmplă adesea ca doi indivizi să fie substanțial de acord cu privire la valoarea unei opere de artă, cu excepția faptului că unul aprobă în cuvintele sale ceea ce condamnă celălalt, pentru că ambii se referă la o definiție diferită a „artei”.

Datorită acestei dependențe a criticii de conceptul de artă, există tot atâtea forme de critică falsă de distins ca și de filosofia falsă a artei; și, să ne țină

la formele capitale care au fost deja discutate, există o critică care, în loc să reproducă și să caracterizeze Partea, o sfărâmă și o clasifică; și mai există una, moralistă, care tratează operele de artă ca acțiuni în raport cu scopurile pe care Kartist le-a propus sau ar fi trebuit să le propună; și există cel hedonist, care prezintă Part ca pe cineva care a dobândit sau nu voluptate și plăcere; și există cel intelectualist, care măsoară progresul său la fel ca progresul filozofiei, iar la Dante cunoaște filozofia și nu pasiunea, iar Ariosto îl judecă slab pentru că găsește în el o filozofie slabă, iar Tasso mai puternic pentru că are unul mai puternic.serios, iar Leopardi contradictoriu în pesimismul lui; și există ceea ce detașează conținutul de formă și care se numește de obicei psihologic și, în loc să privească operele de artă, privește psihologia artiștilor ca oameni; iar mai este celălalt care detașează formele de conținut și se mulțumește cu formele abstracte, pentru că, în funcție de împrejurări și simpatii individuale, acestea îi amintesc de antichitate sau de Evul Mediu; şi mai este încă altul, care găseşte frumuseţea acolo unde îşi găseşte ornamentaţie retorică; şi în sfârşit există acela care, după ce au stabilit legile genurilor şi artelor, primeşte sau respinge operele de artă după ce se apropie sau se depărtează de modelele stabilite. Nici nu le-am enumerat pe toate, nici nu am intenționat să o fac și nici nu voi dori să expun critica criticii, care nu putea fi altceva decât o repetare a criticii și dialecticii esteticii mai sus schițate; și deja în puținele indicii date, vei fi simțit începutul inevitabilei repetiții. Ar fi mai profitabil să rezumam (chiar dacă un rezumat rapid nu necesita prea mult spațiu) istoria criticii și să punem nume istorice pozițiilor ideale pe care le-am indicat; și arată

cum critica modelelor a făcut furori mai ales în clasicismul italian și francez, iar cea conceptualistă în filosofia germană a secolului al XIX-lea și cea moralistă în perioada reformei religioase sau Risorgimento național italian și cea psihologică în Franța cu Sainte-Beuve și cu mulți alții, și este hedonist care se răspândește mai ales în judecățile oamenilor lumii, ale criticilor de salon și de ziare; şi cea a clasificărilor, în şcoli, unde se pare că funcţia de critică este îndeplinită cu conştiinciozitate, când s-a cercetat aşa-zisa origine a metrilor şi a „tehnicii” şi a „subiectelor” şi a „genurilor” literare şi artistice, și a enumerat reprezentanții pe care i-au avut diversele genuri.

Mai mult, formele pe care le-am descris pe scurt sunt forme de critică, deși eronate; care nu se poate spune, într-adevăr, despre alte forme care își ridică steagul și se luptă între ele, luând denumirile una de „critică estetică” și cealaltă de „critică istorică”, și pentru care cer permisiunea de a le boteza în schimb, întrucât ei. merită, critică pseudo-estetică (sau estetică) și critică pseudo-istorică (sau istoricistă). Aceste două forme, în ciuda contrastului aprig dintre ele, au în comun detestarea filosofiei în general și a conceptului de artă în special: a oricărei intervenții a gândirii în critica de artă, care, după unii, este competența sufletelor artistice, şi, după alţii, a savanţilor. Cu alte cuvinte, amândoi reduc critica la nivelul criticii, unii readucându-l la purul gust și plăcerea artei, ceilalți la pură cercetare exegetică sau pregătirea materialelor pentru reproducere imaginativă. Ce are el

a face este Estetica, care presupune gandire si concept de arta, cu gust pur, fara concept, e greu de spus; și ce legătură are istoria cu erudiția disjunsă despre artă, care nu poate fi organizată în istorie pentru că nu are concept de artă și nu este conștientă de ceea ce este arta (în timp ce istoria cere întotdeauna să știm ce poveste este spusă), este este și mai greu de stabilit; și cel mult s-ar putea veni notând cauzele ciudatului „noroc” la care au fost supuse acele două cuvinte. Mai mult, nu ar fi rău nici în acele nume, nici în refuzul de a exercita critici, cu condiția ca susținătorii ambelor direcții să se păstreze cu adevărat în limitele pe care le-au marcat ei înșiși și să se bucure amândoi de operele de artă, iar ceilalți să strângă materiale pentru exegeză. ; și lasă critica să fie făcută de cei care vor să o facă, sau se mulțumesc să vorbească de rău critică fără să atingă problemele care îi aparțin. Pentru această atitudine de abținere ar fi nevoie, nici mai mult, nici mai puțin, ca esteticienii să nu deschidă gura, devenind extaziați în artă și mestecând în tăcere bucuriile ei; și că, cel mult, când se întâlnesc cu felul lor, dacă s-au înțeles, așa cum se spune că fac animalele (cine știe dacă va fi adevărat!), fără să vorbească: chipul inconștient pus în răpire, brațele întinse în gest de mirare sau mâinile unite în rugăciune de mulțumire pentru bucuria simțită, ar trebui să spună totul. Iar istoricişții, la rândul lor, puteau, da, să vorbească; vorbiți despre coduri, corecții, date cronice și de actualitate, evenimente politice, incidente biografice, surse ale

operei, limbaj, sintaxă, metri, dar niciodată despre artă; pe care îi slujesc, dar al cărui chip nu pot, ca simpli savanți, să-i dea

deschide ochii, căci slujitorul nu-i ridică să privească în fața stăpânei sale, care își perie și hainele sau pregătește mâncarea: sic vos, non vobis. Dar da, du-te și întreabă bărbații, oricât de extravaganți sunt în ideile lor și fanatici în extravaganțele lor, despre aceste abțineri și sacrificii și eroisme! În special, mergi și roagă-i pe cei care, dintr-un motiv sau altul, au stat toată viața cu Parte să nu vorbească sau să judece despre artă! Iar esteticienii tăcuți vorbesc și judecă și raționează despre artă, iar istoricii neconcludenți fac la fel; și pentru că în acel discurs ei nu au îndrumarea, disprețuită și detestată de ei, a filozofiei și a conceptului de artă - și au nevoie și de un concept - decât dacă bunul simț nu le sugerează, fără ca ei să-și dea seama, pe cel potrivit , ele rătăcesc printre toate diversele preconcepții, moraliste și hedoniste, intelectualiste și bazate pe conținut, formaliste și retorice, fiziologice și academice, pe care le-am menționat, acum agățându-se de una, acum de cealaltă, acum tulburându-le pe toate împreună și contaminându-le. Și cel mai curios spectacol (deși previzibil de filosof) este că, în prostiile lor despre artă, esteticienii și istoriștii, adversarii ireconciliabili, trecând din puncte opuse, se împacă atât de bine, încât ajung să facă aceleași prostii; și nimic nu este mai distractiv decât să dai peste cele mai interzise idei intelectualiste și moraliste în paginile iubitorilor de artă emoționați, suficient de emoționați încât să urască gândirea: și istorici foarte pozitivi, atât de pozitivi încât să se teamă de a compromite pozitivitatea încercând să înțeleagă obiectul cercetării lor. care, întâmplător, de data aceasta se numește artă!

Adevărata critică de artă este cu siguranță critică estetică, dar nu pentru că disprețuiește filosofia, cum ar fi filosofia pseudo-estetică, mai degrabă pentru că funcționează ca o filozofie și o concepție a artei; și este critică istorică, dar nu pentru că se lipește de extrinsecul artei, precum cea pseudo-istoric, ci mai degrabă pentru că, după ce s-a folosit de date istorice pentru reproducerea fantastică (și până acum nu este încă istorie).), după ce a obținut acea reproducere fantezienă, devine istorie, determinând care este acel fapt pe care l-a reprodus în imaginația sa, adică caracterizându-l datorită conceptului și stabilind care este de fapt faptul care s-a întâmplat. Deci cele două tendințe, care sunt în contrast în direcțiile inferioare criticii, coincid în critică; iar „critica istorică a artei” și „critica estetică” sunt aceleași: folosirea unuia sau a celuilalt cuvânt este indiferentă, iar unul sau celălalt nu poate avea folosul său particular

decât din motive de oportunitate, ca atunci când se dorește, de exemplu, cu primul care se referă mai ales la nevoia de inteligență a artei, iar cu cel de-al doilea, la obiectivitatea istorică a considerației. Astfel, se rezolvă și problema pusă de unii metodologi, dacă istoria intră în critica de artă ca mijloc sau ca scop: fiind acum clar că acea istorie care este folosită ca mijloc, tocmai pentru că este un mijloc, nu este istorie. , dar material exegetic; iar ceea ce are valoare ca scop este cu siguranță istoria, dar nu intră în critică ca element anume ca și constituent și întreg; care exprimă cu precizie cuvântul „sfârşit”.

Dar, dacă critica de artă este critică istorică, rezultă că oficiul de a discerne frumosul și urâtul nu

în ea se poate restrânge la simpla aprobare şi respingere, ca în conştiinţa imediată a artistului în măsura în care produce sau a omului de gust în măsura în care contemplă; și va trebui să se lărgească și să se ridice la ceea ce se numește explicație. Și întrucât în lumea istoriei (care este, fără îndoială, lumea) nu există fapte negative sau privative, ceea ce pare respingător și urât la gust pentru că nu este artistic, nu va fi, din punct de vedere istoric, nici respingător, nici urât, deoarece știe că ceea ce nu este artistic este și altceva și are propriul său drept la existență, atât de adevărat că a existat. Nu sunt artistice alegoria virtuoasă și catolică pe care Torquato Tasso a compus-o pentru Ierusalim, sau declamațiile patriotice ale lui Niccolini și Guerrazzi, sau subtilitățile și conceptele pe care Petrarh le-a introdus în rimele sale nobile, grațioase și melancolice; dar alegoria fiscală este una dintre manifestările operei Contrareformei Catolice în ţările latine; declamațiile lui Niccolini și Guerrazzi, încercări violente de a incita mințile italienilor împotriva străinului și a preotului sau aderarea la moda acelei agitații; subtilitățile și conceptele lui Petrarh, cultul tradiționalului eleganță trubadurească, reînviat și îmbogățit în noua civilizație italiană; adică toate sunt fapte practice, demne de respect și foarte semnificative din punct de vedere istoric. Se va putea, pentru vioarea limbajului și adaptarea la vorbirea actuală, să se vorbească în continuare, în domeniul criticii istorice, despre frumos și urât; cu condiția ca, în același timp, conținutul pozitiv nu numai al acelei frumuseți, ci și al acelei urâțeni să fie arătat, sau sugerat și făcut să fie înțeles, sau cel puțin să nu fie exclus, care atunci nu poate fi niciodată atât de radical.

minte condamnată în urâțenia ei ca atunci când va fi justificată și pe deplin înțeleasă, pentru că, în acest caz, este îndepărtată în cel mai radical mod din sfera artei.

Din acest motiv, critica de artă, atunci când este cu adevărat estetică, adică istorică, se extinde în fapt la critica vieții, neputând judeca, adică să atribuie caracterul lor operelor de artă, fără a judeca în același timp și opere ale întregii vieți, atribuindu-i fiecăruia un caracter propriu: așa cum se observă la marii critici cu adevărat, și mai ales la De Sanctis, care este un critic atât de profund al artei ca și al filosofiei, moralității și politicii în Istoria literaturii italiene. și în Eseuri critice, și atât de profundă într-unul pentru că profund în celelalte și invers: puterea considerației sale estetice pure despre artă este puterea considerației sale morale pure a moralității, a considerației sale logice pure a filosofării și așa mai departe. . Pentru că formele spiritului, pe care critica le folosește ca categorii de judecată, sunt într-adevăr ideal deosebibile în unitate, dar nu material separabile unele de altele și de unitate, dacă nu se dorește să le vadă imediat uscandu-se și murind. Distincția obișnuită a criticii de artă de alte critici servește, prin urmare, pur și simplu pentru a indica faptul că atenția vorbitorului sau a scriitorului este îndreptată mai degrabă către unul decât către alt aspect al aceluiași conținut unic și indivizibil. Și, de asemenea, empirică este distincția, pe care până acum pentru a proceda cu claritate didactică am păstrat-o în cuvintele mele, între critică și istoria artei: care este mișcată în special de ceea ce, în examinarea literaturii și artei contemporane, primează - intonația de judecată.

sau polemică, căreia i se pare cel mai bine să se potrivească cuvântul „critică”, iar în literatură și în cea mai veche artă predomină intonația narativă și de aceea este numită mai frecvent „istorie”. De fapt, adevărata și completă critică este relatarea istorică senină a celor întâmplate; iar istoria este singura critică adevărată care poate fi exercitată asupra faptelor omenirii, care nu pot fi non-fapte, odată ce s-au petrecut, și nu pot fi dominate de spirit în alt mod decât prin înțelegerea lor. Și așa cum critica de artă s-a dovedit a fi inseparabilă de alte critici, tot așa și istoria artei nu poate fi separată decât din motive de importanță literară de istoria de ansamblu a civilizației umane, în cadrul căreia își urmează cu siguranță propria lege, care este arta. , dar de la care primește mișcarea istorică, care este în întregime a spiritului și niciodată a unei forme a spiritului, despărțită de celelalte.

1912. *

ÎNCEPUT, PERIOADE ȘI CARACTER

THE

Altă dată, scriind câteva note despre istoria Esteticii, am acceptat opinia comună că Estetica este o știință complet modernă, care a luat naștere între secolele al XVII-lea și al XVIII-lea și a crescut luxuriant în ultimele două secole. Și deși am revenit la acea propoziție de mai multe ori, înarmat de îndoieli și de furie pusă la îndoială între mine, întotdeauna s-a întâmplat să fiu nevoit să o confirm până la urmă. Reconfirmând-o din nou acum, cred că este oportun să adăugăm câteva considerații, care să ajute la aprofundarea și determinarea acesteia, și în același timp să o facă mai convingătoare.

În primul rând, faptul că în lunga perioadă a civilizației elene până la sfârșitul Renașterii italiene a lipsit știința estetică nu înseamnă (cum au crezut unii) că bărbaților care au trăit atunci le lipsea conceptul de poezie sau de artă în general. Acest al doilea lucru este absurd în formularea lui însăși teoretică, pentru că este absurd că spiritul, în orice

moment al istoriei sale, este inconștient de sine și lipsit de conceptele sale esențiale; și este în contradicție deschis cu faptul, pentru că nu este permis să negi conceptul, într-adevăr este un concept foarte înalt de poezie și artă, care a guvernat judecățile grecilor și romanilor, nu numai ale artiștilor, scriitorilor și criticilor lor, ci a cercurilor lor sociale și uneori (ca în Atena în vremurile ei fericite) a întregului popor. Dacă un astfel de concept nu ar fi existat și nu ar fi funcționat, cum s-ar fi putut forma vreodată în antichitate acele distincții de frumos și urât, acele clasamente sau canoane ale poeților, care au rezistat, intacte sau aproape, testului secolelor? în ce fel ar fi fost posibil să raționăm ca niște buni cunoscători care se mai admira în multe lucrări și părți din opere ale gândirii greco-romane, în comedia lui Aristofan și în dialogurile platonice, în tratatele poetice și retorice ale lui Aristotel, Cicero și Quintilian , în autorul De oratoribus și în celălalt care a investigat Stilul Sublim! Pentru aceleași observații faptice evidente, conceptul de artă nu poate fi respins în epoca Renașterii, în care (pe lângă poeții înșiși și pictorii și sculptorii discutând subtil lucrurile de artă) existau șiruri de critici de profesie, care știau cum să discerne aurul și argintul în literatura antică și modernă și, pe de o parte, a perceput și a afirmat frumosul sens al formei lui Ariosto și noutatea și morbiditatea incipientă a acelei tassescă, ca și în cealaltă față de Aristofan pe care o făcuse pentru tragedia lui Euripide în comparație cu tragedia Eschiliană. Și, pentru argumente mai puțin evidente, dar nu mai puțin sigure, acel concept trebuie recunoscut în secolele numite Evul Mediu, care a produs

(cum au produs, fără îndoială) poezie și artă, ei nu au putut să o producă fără o judecată a poeziei și a artei care să apară alături de ea, ca o reflecție naturală; și, de fapt, Evul Mediu a avut și, după cum se știe, școlile sale, retoriștii săi, patronii săi de arte și litere și concursurile sale poetice cu judecători înrudiți.

Nici, în al doilea rând, prin negarea Esteticii perioadei indicate mai sus nu se vrea a nega faptul că s-a cheltuit multă industrie la acea vreme pe probleme de artă: mai degrabă, fundamentul științei practice sau empirice a artei în diferitele ei forme: gramatica. , retorica, poetica si alte precepte legate de artele figurative, arhitectura si muzica. Aceste tratamente nu au căzut complet în uitare în Evul Mediu pentru că au fost păstrate și studiate în compendii și incluse în enciclopedii și au avut și într-o oarecare măsură o creștere a noilor tratamente, conforme cu noile nevoi; și toate au înviat în Renaștere, și au fost comentate, detaliate, extinse și contopite în noi tratamente, care au îmbrățișat, împreună cu literatura și arta antică, pe cele ale noilor națiuni. De la sofiştii eleni până la umaniştii italieni, în acest domeniu s-a realizat o muncă uriaşă: o muncă reală, pozitivă, profitabilă, nu doar o sarcină goală, o distragere a atenţiei, o pedanterie, aşa cum părea atunci, şi uneori pare chiar şi astăzi. ca urmare a rezonanței, care încă vibrează în aer, a protestelor violente și a tumultuoasei revolte romantice. Cu toate acestea, cu toții continuăm să vorbim despre tragedie și comedie, poezie epică și lirică, poezie și proză; recurgem cu toții

la distincția dintre cuvintele proprii și cuvintele metaforice, și de sinecdocă și metonimii și hiperbole; cu toții nu ne putem lipsi de categorii gramaticale, substantive, adjective, verbe, adverbe; cu toții, când este necesar, vorbim despre stiluri arhitecturale, pictură figurativă și peisagistică, sculptură în rotund și în relief; și, mai mult, cu toții modelăm noi concepte empirice de același tenor, după modelul vechilor și răspunzând noilor condiții de cultură și faptelor noi pe care trebuie să le dominăm. Desigur, folosim aceste concepte vechi și noi cu precauție necunoscută anterior, cu respectarea limitelor lor, cu conștientizarea scopului lor, care este practic și nu critic și speculativ; deci sunt și nu sunt cele ale strămoșilor și sunt aceleași purificați de prejudecățile care au fost atașate și amestecate cu ele. Dar aceasta dovedește tocmai că lucrarea finalizată în această parte de către antici avea caracterul unei achiziții solide, atât de solidă încât poate fi readaptată și modificată și înțeleasă mai bine, dar niciodată aruncată. Dacă pentru o clipă ne dăm seama de vremea în care gramaticile, retorica, poetica și alte precepte nu au existat, sau doar într-un mod grosier și inițial, și ne imaginăm că suntem liberi să le construim sau nu, și suntem conștienți în același timp timpul neplăcerilor și erorilor care, atunci când vor apărea, le vor da naștere, ne este imposibil, chiar și în imaginația noastră, să adoptăm

varianta de a nu le construi; iar cu această ipoteză indispensabilitatea lor devine clară. Întrucât, în cazul descris, este vorba nici mai mult, nici mai puțin de a furniza tehnica și instrumentele educației literare și artistice, care cu siguranță pot fi, și au fost de multe ori, greșit înțelese în sensul său cel mai deplin.

eficacitate și importanță și este înlocuită de vag îndemn la „spontaneitate” și „genialitate”, dar apoi își impune propria recunoaștere, și cu o sancțiune foarte severă, indivizilor și societăților care au rămas fără ea, care toate dau cu siguranță semnele lipsa de disciplină sunt tulburi și slabe și par să invoce jugul ei util. Fără îndoială, mulți dintre acei preceptiști ai antichității și ai Renașterii erau pedanți, iar multe dintre doctrinele lor erau pedante, făcând mecanismul prea mecanic; dar, fără a spune că pedanții se întâlnesc pretutindeni și în toate timpurile, trebuie remarcat că printre cei mai buni dintre acești autori pedanteria este temperată de conceptul de artă, atât de înalt și atât de viu în acele vremuri, și de mecanismul inevitabil și intrinsec asumarea lor, este, ca să spunem așa, un mecanism flexibil, cu referiri continue la lucruri reale și cu tranzacții care par a fi contradicții și sunt, în cadrul acelui cerc, acomodații înțelepte. Chiar și astăzi, luând din nou acele cărți, găsim adesea în ele o frână și un ghid, o mentalitate de medicină, împotriva pericolului și obiceiurilor proaste ale tendințelor romantice excesive și ne face plăcere să revenim la școala vechilor maeștri. .

Nici, în al treilea rând, nu vrem să tăgăduim că, pe lângă conceptul de artă general răspândit și care operează în judecăți, putem vedea, în acea perioadă, vestigii ale altor gânduri mai specific filozofice: precum (pentru a le aminti pe cele principale) Scepsis platonic asupra valorii poeziei, care conținea în sine necesitatea unei investigații asupra rolului imaginației și a relației acesteia cu cunoașterea logică; și, la filozoful însuși, contrastul de mituri și logos, de fabule și raționamente, de imagini.

imagini și concepte, cu resemnare față de poezia miturilor și nu a logosului; și cele mai profunde și mai hotărâte gânduri ale lui Aristotel despre poezia care se deosebește de istorie pentru că se îndreaptă spre universal sau ideal, despre diferența dintre poezia intimă și forma metrică simplă, despre puterea cathartică a anumitor reprezentări artistice, despre corelarea dialecticii. și retorică, pe propoziții lipsite de sens logic și totuși semnificative și, prin urmare, pertinente pentru considerația retorică; și, în sfârșit, încercarea lui Plotin de a rezolva frumusețea lucrurilor exterioare în frumusețe interioară și spirituală și de a alătura conceptul de frumos cu cel de artă. Chiar și doctrinele larg răspândite despre poezie ca fiind adresate plăcerii, sau ca o învățătură plăcută a adevărului și un îndemn ademenitor la bunătate, sau ca o imitație a naturii, nu sunt

complet goale de conținut filozofic și deloc insensibile la dezvoltarea critică; pentru că primul afirmă încă în felul său, împotriva caracterului logic și moral, pe cel al plăcerii non-logice și non-morale a artei; al doilea, împotriva simplului hedonism, caracterul teoretic; iar al treilea, împotriva generalității abstracte a ideilor, a caracterului concret și individual al figurațiilor artei, asemănător în aceasta cu operele naturii. Chiar și în rândul scolasticii se pot remarca câteva idei originale și rodnice, precum cea privind cognitio intuitiva și species specialissima, în Duns Scotus; și, în Renaștere, conceptul de adevăr poetic sau de „verisimilar", așa cum se numea atunci, a fost întors și întors și căutat cu îngrijorare, și gânduri acute asupra universalului poetic, asupra judecății imediate a poeziei, asupra frumosului ca expresivitatea, trebuia să manifeste Fracastoró, Gior

dano Bruno, Campanella și alții. Prin urmare, este legitim - și această permisiune a fost profitată pe scară largă de către compilatorii disertațiilor academice - să colectăm aceste și alte gânduri și observații împrăștiate și să scrieți despre „Estetica" unui astfel de autor antic, medieval și renascentist, sau , chiar, în jurul esteticii acelor diverse epoci.

Dar, după ce le-am acordat pe deplin aceste trei puncte și, într-adevăr, le-am oferit avertismente bune pentru ca acestea să nu fie trecute cu vederea sau uitate, devine și mai clar că, în perioada de la greci până în secolul al XVII-lea, estetica propriu-zis așa numită nu a avut loc. Pentru că acel concept de artă, a cărui eficacitate am celebrat-o, a fost, după cum s-a spus, fuzionat în judecăți sau rătăcit în aforisme și propoziții, „dezlegat și nelegat", după expresia platonicianului Socrate, adică nelegat sistematic cu alte concepte filozofice. Știința empirică a artei era empirică, adică nu se gândea cu adevărat la artă, mulțumindu-se să o împartă în părți și particule, să generalizeze cazuri individuale și să întemeieze precepte pe ele. Iar fulgerările de filozofie a artei sau de estetică, care fulgeră ici și colo printre filosofi, nu numai că nu au găsit o continuare, ci s-au stins imediat, fără efect asupra autorilor lor înșiși. Și dacă se vrea să obiecteze că au avut cu siguranță o continuare, dar mai târziu, și că, de exemplu, negarea platoniciană a poeziei a reapărut împreună cu Descartes și Malebranche și a produs ca reacție îndreptarea imaginației; iar conturul plotinian al unui sistem de frumos, ca iradiere imperfectă a ideii în natură și mai perfectă în mintea artistului, revine, cu o mai mare bogăție de detaliu și maturitate de metodă, în idealismul post-kantian; Și

Discuția lui Aristotel despre propozițiile non-logice este adevărată în filosofia modernă a limbajului; iar cognitio confuse a lui Duns Scotus a operat în leibnizianism și prin ea a produs Aesthetica lui Baumgarten; iar hedonismul estetic antic a fost reînviat în estetica senzualistă a secolului al XVIII-lea, care a exercitat atât de multă influență asupra Criticii judecății a lui Kant și așa mai departe; - cu aceasta nu facem apoi altceva decât să reiterăm că Estetica aparține timpurilor moderne, pentru că în acestea au prins rădăcini doar semințele răspândite în vremuri anterioare, și numai în acestea s-a înțeles valoarea acelor indicii premergătoare. Astfel, propozițiile lui Heraclit cel obscur au fost toate acceptate în logica hegeliană; dar o asemenea dreptate, făcută atât de târziu, confirmă că, în ciuda prevestirilor lui Heraclit, adevărata dialectica a rămas străină gândirii antice.

În ceea ce privește dialectica, la fel și pentru filosofia artei sau estetică, motivul absenței acesteia din antichitate până în zorii epocii moderne se regăsește în caracterul gândirii antice nu mai puțin decât cele medievale și renascentiste, care a oscilat între natură și supranatural, între lume și cealaltă lume, și nu sa oprit niciodată cu adevărat în conceptul de spirit, critica și unitatea acelor două abstracțiuni; încât a putut să dea o fizică și o metafizică, o știință a naturii și o teologie, acum una, acum cealaltă și chiar și amândouă împreună, dar nu o filozofie a spiritului. Spiritul era, în această concepție, echivalat cu natura, un obiect între obiecte și un lucru între lucruri; așadar, așa cum doctrina poeziei și artei s-a epuizat în „fizică” sau în clasificările naturaliste ale gramaticilor, poetice, retorice și altele, tot așa

logica în clasificatorul formelor extrinseci sau verbale, Petica în clasificatorul virtuților și îndatoririlor; iar dincolo de ele și de celelalte discipline naturale era o ontologie a principiilor transcendente, care s-a ridicat de la miturile fiziologilor și atomii materialiștilor la Dumnezeul creștinilor. Și deși creștinismul făcuse mult mai intensă conștientizarea spiritualității realității, el tindea, pe de altă parte, în teoria cunoașterii către înțelegerea imediată a lui Dumnezeu și în cea a practicii către negarea vieții lumești și, prin urmare, oricât de profunde și serioase cu consecințe ar fi fost conceptele epistemologice și etice ale misticilor și asceților săi, această profunzime a fost compensată de un dezinteres în egală măsură față de acele forme ale spiritului care aderau cel mai puternic lumii, sensibilului, pătimașului: adică , în sfera practică , către teoria vieții politice și economice, iar, în sfera teoretică, tocmai către teoria cunoașterii sensibile sau estetice; iar pentru primul trebuia să aștepte gândul unui Machiavelli și al doilea cel al unui Vico. Din care vedem cum lipsa Esteticii în perioada anterioară secolului al XVII-lea

nu depindea de neprevăzute și accidente, ci era perfect în concordanță cu caracterul gândirii și vieții acelei vremi.

Care coerență pentru ochii noștri poate părea a fi incoerență, privită în lumina unor concepte noi și mai largi; dar întrucât aceste concepte mai largi ale noastre sunt răspunsuri la probleme care nu au fost puse la momentul respectiv, este clar că acuzația de incoerență ar fi, în cazul de față, anacronic și antiistoric. Pe scurt, când se afirmă că în perioada despre care vorbim a existat o lipsă de Estetică sau altă ordine de producție mentală, trebuie să fim

ai grija sa nu introduci in cuvantul „lipsa” * sensul unei adevarate lipsuri, si deci de angoasa si nefericire, care in realitate nu a avut loc. Conceptele „despărțite și nelegate”, adică nu elaborate doctrinar și sistematic, ci contopite în judecăți și crescând și determinându-se cu ele, erau încă suficiente pentru a deslusi frumosul de nefrumos, poezia de non-poezie. , ca binele din nebun, adevăratul din neadevărat; și, prin urmare, mințile acelor oameni navigau mai mult sau mai puțin placid pe marea adevărului, în timp ce, la rândul lor, științele empirice schematizau seria judecăților, induseră, abstrageau și ofereau un ghid pentru a judeca sau a face. Orice altceva era o limită nesimțită (sau doar rar și trecător) ca atare, era un „somn dogmatic”, abia variat de câteva vise; și, prin urmare, nu a dat anxietatea obstacolului-limită, așa cum am simți dacă am fi forțați să gândim mai puțin decât putem gândi acum. Cu alte cuvinte, eroarea care s-ar face considerând acea stare psihică ca un defect, ca o stare de nenorocire, ar fi întru totul asemănătoare cu cea a cuiva care a considerat nefericită vremea în care nu existau via ferrata și navigația cu aburi, pe când nu suntem alții decât noi înșine, în imaginație, când, acum obișnuiți cu astfel de conforturi ale vieții, ne prefacem că suntem transportați într-un loc în care acele conforturi nu ar fi și ar fi în schimb nevoile corelative, născute cu acele conforturi. Va veni vremea când până și epoca în care trăim, și care ni se pare atât de luminoasă, va fi reprezentată cu limitele ei, pentru că alta mai bogată o va fi depășit; dar realitatea viitorului nu este realitatea prezentului. Și fără niciuna

Cu cât recurgem mai puțin la ideea unei alte epoci, îndepărtată de prezent de secole sau milenii, putem vedea în orice moment, în noi înșine, în progresul nostru mental cotidian, cât de ample gândurile le includ și le depășesc pe cele ale anului sau zilei. sau din minutul precedent; și totuși în fiecare minut, zi sau an suntem coerenți cu noi înșine și mulțumiți de acea coerență și satisfacție care este și nu este în fiecare act al vieții.

Д

Dovada corespondenței exacte dintre lipsa Esteticii propriu-zise și caracterul filosofiei antice este dată de nașterea simultană a filozofiei moderne și a Esteticii. Începutul acestuia este de fapt plasat, după cum s-a menționat, între secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, adică coincide cu nașterea „subiectivismului” modern, cu filosofia ca știință a spiritului, cu concepția realității ca imanent (imanent adică spiritului, pentru că este imanență în natură, așa-numitul panteism, este, ca și natura însăși, o formă de transcendență). Față de epoca care începe astfel, cea care se termină, adică cea care s-a schițat mai sus, nu aparține istoriei, ci, cel mult, preistoriei Esteticii, de care nu arată decât, ici-colo, nici o licărire și indiciu. Și din moment ce estetica și subiectivismul modern sunt atât de strâns legate încât formează un singur lucru, și din moment ce subiectivismul sau filosofia spiritului înseamnă filozofie autentică și directă, filozofie adevărată, împotriva oricărui fel de fizică, metafizică și teologie, nu este

ar trebui să ne temem să tragem o altă consecință: că filosofia este cu adevărat a timpurilor moderne și ceea ce se numește așa, din antichitate până la Renaștere, este filozofie doar în partea ei secundară și episodică, dar, în partea principală și fundamentală, rămâne. la din când în când mitologie, religie, metafizică, misticism sau cum vrei să-i spui. Spunem că nu trebuie să ne fie frică, pentru că tocmai acum, în raport cu Estetica, am lămurit ce înseamnă negații asemănătoare, menite să caracterizeze o epocă și nu să o condamne; și, de asemenea, pentru o altă considerație, adică acea consecință nu este atât de paradoxală și nouă pe cât pare în modul în care este dedusă și formulată, dacă ne amintim că, în ultimele două secole, conștiința a fost foarte vie (și poate egală numai cu cea care s-a petrecut odată cu triumful creștinismului) a apariției a ceva atât de extraordinar încât să determine, înaintea privirii noastre, epocile anterioare să se contracte într-o singură eră, căreia cea modernă se opune hotărât; iar epoca modernă a fost diferită definită ca una a Rațiunii care iluminează acum omul, a Spiritului care a ajuns la conștientizarea lui însuși, a Libertății pe deplin desfășurată, sau ca epoca „pozitivă”, care i-a succedat „teologicului” și „metafizicii”.

Revenind la Estetică, problema la care noua știință a început să răspundă a fost (pentru a-i da o denumire rezumativă și generică) rolul pe care poezia, arta sau fantezia îl exercită în viața spiritului, și deci a relației fanteziei cu logica. cunoștințe și cu viață practică și morală: care punea, la fel, întrebarea inversă, pe birou

a cunoașterii logice și a vieții practice și morale, adică a spiritului în relația și dialectica tuturor formelor sale. „Facerea unui bilanț al

spiritului uman” a fost noul cuvânt de ordine al speculațiilor; iar problema Esteticii a făcut parte din inventarul necesar și, în același timp, a devenit întregul. Era imposibil să cauți temeinic calitatea poeziei sau a creației fantastice fără a căuta temeinic întregul spirit și imposibil să construiești o Filozofie a spiritului fără a construi o Estetică; din care necesitate nu a scăpat niciun filozof modern și, când pare că nimeni nu s-a îndepărtat de ea, privind mai atent vedem că ori a căzut mai mult sau mai puțin în vechiul dogmatism, ori a atins și problema estetică, deși într-un mod inconștient, indirect sau negativ. Kant (și acest exemplu solemn poate fi suficient), care mai mult timp decât alții a ezitat să ridice Estetica la o discuție filozofică, a fost nevoit în cele din urmă, după ce au terminat cele două Critici ale rațiunii pure și ale rațiunii practice, să adauge pe a treia, cea a Judecata estetică și teleologică, simțind decalajul grav, și ca și hiatusul, care altfel ar fi rămas în „inventarul” lui. Nici intențiile pe care le auzim uneori exprimate de autori moderni de a dori să investigheze Estetica „în afara și independent de filozofie” nu formează un argument împotriva acestui lucru; pentru că același lucru se repetă de mai multe ori pentru Etică și Logică, și s-a înțeles pur și simplu „în afara filosofiei ontologice, transcendente și dogmatice”, adică metafizică: ceea ce a fost, în esență, un scop foarte lăudabil, care aduce confirmă judecata noastră. Pe scurt, legătura dintre Estetică și orice altă filozofie este, în gânditorii moderni,

intrinseci și nu extrinseci, așa cum a fost cazul la filosofii epocilor anterioare, care s-au ocupat de lucruri de artă numai în măsura în care aranjamentele lor empirice au luat forma unor enciclopedii de cunoștințe sau serii de cunoștințe juxtapuse.

Totuși, pentru a înțelege și a judeca corect istoria Esteticii și a filosofiei moderne în general, nu trebuie să credem că odată cu începutul subiectivismului modern vechea filozofie transcendentă sau metafizică a dispărut imediat, sau că a dispărut puțin câte puțin. , sau că poate dispărea complet în viitor. Dacă pornim de la aceste credințe false, atunci văzând că în fiecare aranjament modern există într-o măsură mai mare sau mai mică, și chiar ca o umbră sau un defect foarte ușor, un reziduu de metafizică și transcendență, suntem conduși la concluzia că, în cele din urmă , reușim în metafizică și transcendență și, prin urmare, nimic nu s-a schimbat substanțial din ceea ce s-a pretins că s-a schimbat. Ca să rămânem la cazul Esteticii, nu există o estetică modernă care să nu poată fi acuzată, în acest sau acel punct al tratamentelor sale, de intelectualism sau moralism sau senzualism sau abstractionism și, în cele din urmă, de naturalism și transcendență. Acum, fără îndoială, formele necesare de eroare (și gândirea metafizică sau transcendentă se numără printre ele), prin care parcurge mintea umană în cercetare, sunt eterne, adică revin perpetuu; dar trecerea peste ele din nou, și chiar zăbovirea și rătăcirea, nu înseamnă că nu ai progresat. Și progresul general, prin care filosofia modernă se distanțează într-un anumit fel de filosofia antică și

aproape o pune în contrast ca filozofie cu metafizica, subiectivismul cu obiectivismul, imanența cu transcendența, cu

constă în orientarea generală, în motivul dominant, în intonația noii filozofii față de cea veche, în care metafizica era principala și gândirea critică secundară și episodică, iar în ea, invers, gândirea critică este principala și metafizica este episodul. Astfel, Kant, după ce a afirmat, criticându-i pe predecesorii săi, că frumusețea este fără concept, dezinteresat, final fără reprezentare a unui scop și o sursă de plăcere, dar de plăcere universală, a reconstituit din neatenție intelectualismul în definirea operei de artă ca fiind cea adecvată. reprezentarea unui concept, în care geniul ar îmbina intelectul și imaginația, ba chiar ar readmite finalitatea externă, explicând frumusețea ca simbol al moralității; dar asta nu diminuează adevărul și rodnicia noilor principii pe care le-a stabilit, adică nu înseamnă că problemele pe care le-a rezolvat efectiv nu sunt rezolvate. În mod similar, Hegel, după ce a afirmat caracterul intuitiv al reprezentării artistice, care este o idee, dar într-o formă sensibilă, a revenit în logicism, conturând o istorie dialectică a artei ca idee, și cu doctrine similare; și, după ce a recunoscut că frumusețea vine din spirit și nu din natură, a construit o doctrină a frumosului în natură, remodelând un fel de plotinism; dar, cu toate acestea, varietatea problemelor pe care le-a pus și bine rezolvat este foarte mare, iar progresele pe care le-a făcut în întreg complexul științei sunt evidente. Același lucru se întâmplă cu orice alt aspect al filozofiilor lor, pentru că nimeni nu își va imagina că au negat puterea criticii kantiene notând slăbiciunea la care autorul ei se abandonează, plasând Lucrul în sine și restabilind im

în mod explicit dogmatism și transcendență; sau reforma profundă hegeliană a logicii grație dialecticii, doar pentru că Hegel transportă dialectica chiar și acolo unde nu poate fi folosită și dialectizează conceptele empirice ale fizicii și zoologiei, iar din adâncul unei filosofii concrete reînvie o gândire foarte abstractă și, în cel mai prost sens, metafizic.

Un alt avertisment este necesar în același scop al înțelegerii corecte a istoriei, precum și a esteticii și a filozofiei moderne în general; și nu este să schimbi ceea ce se numește „problema estetică” cu o „singurică” problemă și să nu luăm la propriu denumirea prescurtată care desemnează o ordine inepuizabilă de probleme variate și mereu noi. Dacă problema ar fi cu adevărat unică, s-ar întâmpla neapărat să fie rezolvată, iar în acest caz știința estetică ar muri pentru că și-ar fi atins pe deplin scopul; sau că nu ar putea fi niciodată rezolvată și ar

fi un semn al unei probleme prost puse, adică nu al unei probleme, ci al unei neînțelegeri; sau că s-a rezolvat doar parțial, prin aproximări succesive, fără a ajunge vreodată la plenitudinea soluției, și ne-am întoarce la cazul anterior, pentru că un adevăr pe jumătate nu este adevăr, iar o problemă care nu poate fi rezolvată în totalitate este un rău. problema pusa. Dar, când acel nume colectiv este înlocuit de realitatea pe care o sugerează și o acoperă, vedem că estetica și toată filosofia este întotdeauna și niciodată nu este, adică vie, și că problemele sunt rezolvate din când în când. , dar că fiecare, hotărât, îi generează pe alții de rezolvat. Și apoi este dat, în examinarea doctrinelor propuse sau a problemelor puse și rezolvate de un singur gânditor sau de mulți într-un

anumită perioadă, pentru a realiza progresul minții umane, care este devenirea eternă a adevărului.

Problema, de exemplu, în jurul căreia au lucrat într-un mod mai mult sau mai puțin conștient retoricii și criticii, în special italieni, din secolul al XVII-lea, stimulați de disputele și reflecțiile literare din secolul precedent, a fost descoperirea unei facultăți speciale pentru producție de artă, diferită de intelectul simplu, și care era mai propriu inventiva și creativă decât frumusețea, despre care au vorbit sub denumirea de „ingenuitate”, comparând-o cu „imaginație” sau „fantezie”; și a unei facultăți de a judeca arta, care nu era rațiunea rațională și pe care o numeau judecată sau „gust”, iar uneori o comparau cu „simțire” și alteori cu discernământul sau intuiția unui „nu știu ce " . Dar, în același timp, Descartes și următorii săi adepți, urmărind să reducă cunoștințele umane la dovezi matematice, au ignorat sau au respins ceea ce li s-au părut modalități tulburi de a gândi și de a judeca și, pentru mai mare glorie a rațiunii, au călcat în picioare imaginația, și au sacrificat poezia matematicii și metafizicii. Cu toate acestea, nu se poate spune că Descartes a fost retrograd în comparație cu acei inventatori de ingeniozitate, gust, sentiment și „nu știu ce”, sau că au fost retrograd în comparație cu Descartes, deoarece cele două probleme erau diferite și duceau la diferite . adevăr: cel dintâi, de fapt, bâjbâia să găsească rolul poeziei și artei în viața spiritului, iar cel de-al doilea a întemeiat, deși într-o formă raționalistă, o filozofie a spiritului, pe care totuși era necesar să o ia din descoperirile primei incertitudini și precaritate. Atât de adevărat că

nu numai că, sub influență carteziană, se compun tratate care încercau să reducă artele la un singur principiu (Batteux) sau să definească frumosul în diferitele sale forme și ordine de manifestare (André, Crou-saz), dar din cartezianism a venit Leibniz, care a combinat în gândirea sa (și aceasta a fost, pentru această parte, noua lui

problemă) adevărurile retoriștilor din secolul al XVII-lea și ale lui Descartes și a atribuit un loc în teoria cunoașterii cunoștințelor confuze și clare care precede cele distincte. cele, la poezia care precede filozofia; iar savanţii lui le-au făcut chiar un corp de doctrine, o ştiinţă specială, scientia co-gnitionis sensitiva^, Yars analogi rationis, gnoseologia inferior, pe care le-au botezat cu numele de „Æsthetica". O problemă bine pusă și bine rezolvată, deși diferența pur graduală sau cantitativă dintre cunoașterea intuitivă și cunoașterea intelectuală nu a fost suficientă pentru cei care au urmat la scurt timp după aceea și care, pentru a continua să dezvolte estetica proiectată și să conecteze teoria geniului și a gustului la ei au trebuit să se întrebe dacă cunoașterea intuitivă era cu adevărat o simplă cunoaștere intelectuală „confuză" și au transformat treptat acest concept cantitativ și psihologic în celălalt, speculativ, de imaginație autonomă. Dintr-un cerc diferit și disjuns de studii, din studiile de gramatică și logica formalistă, a luat naștere, cam în același timp, știința gramaticii sau „gramatica filozofică", care, ca raționalizare a progresiei iraționale sau fantastice a limbajului și dintre gramaticile empirice care au apărut mai sus pentru uz didactic, ar putea părea nimic altceva decât formarea unei erori colosale; dar asta pentru acea incercare

străduindu-se, oricât de executat, să înțeleagă limbajul în legea ei intrinsecă, a creat efectiv filosofia limbajului, care a rămas și s-a dezvoltat, desprinzându-se treptat de prejudecățile gramaticii logice. Într-adevăr, printre colaboratorii gramaticii logice înșiși, nu a întârziat să se ridice întrebarea dacă formele imaginative, așa-numitele metafore sau tropi, ar putea fi considerate decorațiuni sau completări la forma logică goală și s-a descoperit că nu sunt „împodobiri", ci „forme spontane de exprimare" (Du Marsais). Și, deși în general nu a fost clar, nici atunci, nici pentru o lungă perioadă de timp după aceea, relația strânsă, sau mai bine zis identitatea, dintre problemele noii filosofii a limbajului și cele ale noii științe a artei sau Esteticii, această relație s-a întrezărit. de Vico, care a căutat să caute originile limbilor chiar în originile poeziei. Cu toate acestea, plasarea lui Vico deasupra tuturor esteticienilor contemporani săi și a întregului secol al XVIII-lea este ceva care, dacă poate fi justificat cu siguranță prin măreția doctrinelor sale și a schițelor doctrinelor sale, anticipând viitorul îndepărtat, trebuie luat în considerare pe de altă parte. inexacte, la fel de inexacte, strict vorbind, sunt toate aşezările primatelor, şi admisibile numai în uz empiric, datorită accentuării discursului. Întrucât Vico, ca orice alt gânditor, se adâncește în unele sau în multe probleme, dar nu menționează altele, care au apărut și pe vremea lui și au dat naștere la controverse; și s-a intenționat mai presus de toate să stabilească originalitatea imaginației împotriva negărilor cartezienilor aridi și să o determine ca prima formă de cunoaștere în dezvoltarea eternă a spiritului, precum și în fazele sociologice și în istoria reală. a societatilor umane. Cu exceptia

marea și celebra întrebare estetică a secolului al XVIII-lea a fost aceea a absolutității sau relativității gustului; ceea ce presupunea cu siguranță (întrucât fiecare propoziție filozofică le implică pe toate celelalte) întrebarea naturii artei, adică dacă ea aparține plăcerilor practice ale individului sau formelor mentale ale adevărului, cu excepția faptului că a fost propusă și formulată în raport cu îndoielile care apar de obicei în fața varietății și contrastului judecăților asupra frumosului și artei. Întrebarea a fost cea mai general dezbătută la acea vreme, după cum atestă bogata sa literatură, dar cu siguranță nu singura; și aici este util să ne amintim imediat pe altele două: cea despre valoarea doctrinelor „genurilor literare” și „regulilor”, atât de elaborate de poetica italiană a Renașterii și apoi de franceză, și cea despre „limitele” sau caracterul artelor individuale . În primul dintre care se întâmplă să vedem susținut partidul libertății maxime și să auzim cel mai hotărât protest împotriva preconcepției genurilor, tocmai de la un scriitor care este în alte privințe un raționalist aproape pedant, Gravina: pe care îl notăm pentru a-l repeta inca o data, pentru a intelege istoria, este intotdeauna indicat sa urmaresti particularitatea problemelor si gandurilor, evitand tendinta excesiva de a simplifica, unifica si gasi coerenta acolo unde nu este. La a doua întrebare s-ar dori să spunem, ca deja pentru gramatica filozofică, că doctrina care a apărut din ea, cea lessingiană, prin care pentru fiecare artă era delimitat un domeniu special de lucruri sau concepte (pentru acțiunile de poezie, pentru sculptură, corpuri etc.), nu a reprezentat nimic altceva decât adăugarea unei noi erori la cele vechi și chiar mai gravă.

ment în comparație cu aforismul antic acut: ut pictura poësis. Dar, în realitate, Lessing, fără să rezolve sau să rezolve prost problema intrinsec absurdă a delimitării, a rezolvat bine de la care plecase cu adevărat: adică a demonstrat că nicio artă (ca, de altfel, nicio operă de artă) nu poate să fie tradus în altul și să-și găsească acolo echivalentul. Astfel, el a dus mult mai departe investigaţia asupra unităţii şi diversităţii reprezentărilor artistice ; fără a spune că, împingând la extrem conceptul limitelor artelor, a dat naștere poziției și soluției contrare, care vede în acele limite o clasificare preluată din fizică și deci străină de estetică. Tot din studiile despre artele figurative a venit și Istoria lui Winckelmann, cartea care a creat, după cum se spune, adevărata istorie a acelor arte; și aceasta este o vorbă care este supusă contradicțiilor sau cel puțin restricțiilor, pentru că Winckelmann și-a bazat istoria pe un criteriu abstract și antiistoric, așa-numita „Frumusețe ideală”, și era, în acest sens, inferior lui Vico, aproape de locul unde istoria poeziei a variat odată cu schimbările în condițiile sociale și atitudinile mentale. Și totuși este adevărat, oricine consideră istoriografia anterioară a artelor figurative, care este compusă fie din biografii ale artiștilor, fie din

colecții anticare, că Winckelmann a conceput și a încercat o istorie internă a acestor arte, în ciuda faptului că în interiorul acestei arte. istoria lui a cuibărit un fel de exterioritate. Și pe vremea lui Winckelmann, și în țara sa germană, Hamann și Herder au intrat spontan pe calea deja urmată de filozoful italian: ambii mult inferiori lui ca lățime și putere speculativă și care, totuși, nu pot fi

Ele ar fi neglijate ca și copiile pentru original întrucât problemele de care s-au ocupat, atât de asemănătoare cu cele ale lui Vico și episodice și ocazionale în comparație, sunt și ele noi, hrănite din concepte formate mai târziu, și mai presus de toate s-au născut pe presupuneri ale culturii germanice. , diferite de cele , aproape exclusiv clasice și umaniste, ale lui Vico. Și încă alții, reîmprospătând cu o metodă psihologică unele distincții ale retoriștilor antici, s-au străduit să clarifice și să definească, în raport cu frumosul și Partea, sublimul, comicul și alte forme de simțire. Kant, la sfârşitul secolului, este ca un punct de. convergența gândirii estetice a secolului al XVIII-lea (care se reflectă în Critica judecății cu investigațiile și controversele ei, cu adevărurile dobândite și cu îndoielile care o tulburau), dar, în același timp, un punct de plecare al gândirii. care o depășește; și așa se explică modul în care istoricii Esteticii îl recunosc pe Kant, chiar și în acest cerc, ca având un loc cezarian sau napoleonian, drept cel către care „două secole, Distracție împotriva altui om înarmat”, s-au întors, așteptând cuvântul decisiv. Care reprezentare semi-simbolică poate fi lăsată să treacă, atâta timp cât este interpretată discret, fiind adevărat că la Kant se repropună întrebarea secolului său privind absolutitatea sau relativitatea gustului, și într-un mod deosebit de intens, iar celălalt pe regularitatea sau neregularitatea geniului, pe frumusețea pură și frumusețea aderentă, asupra sublimului și comicului și asupra limitelor artelor. Dar este la fel de adevărat că Kant este incapabil să ofere altceva decât o caracteristică foarte viguroasă, dar negativă și generică a domeniului frumosului, asemănătoare cu cea a legii morale pe care a protejat-o împotriva oricărui fel de etică materială sau utilitare; și că în el, antiistoric și anti-

dialectic, consideraţia istorico-dialectică deja începută a poeziei şi limbajului nu se reflectă deloc. Și, în acest sens, nu la Kant, ci la Herder, și de asemenea la Leibniz și Baumgarten (și, în mod ideal, la Vico) ne întoarcem la estetica germană post-kantiană, cea care merge de la Schiller la Hegel, până la minori. și epigoni precum Schopenhauer și încă mai are adepți. În care estetica, de altfel, problema rolului artei în viața spiritului se unifică cu problema organului mental prin care este cuprins Absolutul; și de aceea arta se confundă acum cu

filosofia, acum revine să fie o formă inferioară de filosofie sau gândire mitologică, acum se ridică la un fel de hiperfilozofie; iar unitatea actului artistic, tulburată de acest element străin, se desparte în conținut și formă; iar retorica, genurile literare, diviziunile artelor, frumusețea naturii, simțurile estetice și toate celelalte empirisme sunt păstrate și, ceea ce este mai rău, raționalizate și deduse în maniera adevărurilor filozofice. Din același motiv, în acea estetică nu este explorată, și chiar pierdută din vedere, legătura dintre poezie și expresia pură și limbajul concret; iar filosofia limbajului își continuă drumul, fără să știe că în dezbaterile sale despre originea limbajului și relația cuvântului cu logica și altele asemenea, se ocupă chiar de problemele Esteticii. În ciuda, pe scurt, bogăția de cunoștințe și observații cu privire la lucrurile artei (pe care acei filozofi le-au adunat parțial din critica și literatura romantică contemporană, și parțial produse din moment ce ei înșiși erau critici romantici), principala lor problemă, mai degrabă cea a Esteticii, a avut să fie considerate de logica filosofiei, și lor

s-au făcut eforturi pentru a reconcilia noul subiectivism kantian cu vechea metafizică și teologie; așa că Tarte, cu problemele sale particulare, a ajuns să intre în tratamentele lor la fel ca gramatica și retorica în enciclopediile medievale și sistemele scolastice, în mod extrinsec, când nici măcar nu era aclimatizat la ascuțișul sabiei schemelor sistematice preconcepute. Totuși, pe de altă parte, problema care i-a ocupat a adus foarte mult filozofia, deci și Estetica, pentru că ei, deși închiși în învelișul metafizic, au lucrat la instaurarea unui spiritism absolut; și ici și colo au spart și coaja, în special prin reconectarea, în conformitate cu noua eră politică și morală, la gândirea istorică și prin conceperea artei și a filosofării și a oricărei alte forme de viață ca fiind reale numai în istorie. Un progres, fără îndoială și mai indirect, dar deloc neglijabil, pentru Estetică, trebuie recunoscut chiar și în pozitivism și psihologism, care i-au succedat acelui idealism metafizic și care, la prima vedere, păreau să sufoce și să stingă orice idee de artă, care nu putea. și nu și-a găsit loc în noul naturalism și în noua teologie materialistă. Dar, din moment ce noul naturalism nu era cel vechi și s-a născut ca o opoziție cu idealismul recent, el conținea în miezul său o polemică adesea brută, dar nu ilegitimă și nici complet ineficientă, împotriva reziduurilor metafizice și teologice ale acelui idealism ; și, ajutând la curățarea domeniului lor, refuzând să „deducă” Estetica și recomandând și pentru aceasta metoda fiziologică și fizică, a dat sfaturi proaste cu privire la ceea ce a afirmat, dar sfaturi excelente cu privire la ceea ce a negat. Și, în afara școlilor strict filozofice,

dar nu fără influența filozofiei deosebit de idealiste și romantice, a criticii literare și artistice (De Sanctis în Italia, Flaubert și, de asemenea, Baudelaire, în Franța etc.), continuându-și propria activitate, și-a format o conștiință a artei care în egală măsură și în egală măsură. motiv pentru care era respingător față de abstractismul metafizicienilor și grosolanul pozitiviștilor și afirma și reitera multe adevăruri esențiale despre „forma” artistică, sugerate de studiul și practica directă cu Tarte, care pregătea și făcea simțită nevoia unei expansiuni. a anchetei și a unui nou aranjament.

ш

Aceste note rapide nu sunt o delimitare a istoriei Esteticii, ci, după cum s-a spus, un mic exemplu pentru a arăta varietatea problemelor acestei istorii și imposibilitatea expunerii ei (dacă nu se dorește să o modifice sau să o sărăcească) ca o istorie a unei probleme „singuri”. Și rețineți, de asemenea, că, așa cum problemele tratate de cercetători au fost variate, narațiunea istorică în sine va fi întotdeauna atât de variată, care, după interesul mental al istoricului, va cuprinde una sau mai multe sau multe sau foarte multe dintre ele, dar niciodată toate; și va pune acum una sau alta problemă sau grup de probleme în prim plan și o va prezenta, din motive de perspicuitate didactică, ca fiind cea fundamentală (προς ημάς), dar nu va putea niciodată să-și justifice antecedentele absolute (φύσει) . Nici nu este cu siguranță interzis, în expunerea istorică, gruparea unor probleme similare și astfel să se pună o „aceeași” problemă, „comună mai multor gânditori” (și această procedură de grupare trebuia folosită și în notele de sinteză date de

mai sus, cu atât mai mult cu cât sunt rezumative); dar este mai bine să nu pierdem niciodată din vedere faptul că o așa-zisă aceeași problemă este „colorată”, după cum se spune, „divers” în rândul gânditorilor individuali: care „varietate de culoare” metaforică este, de fapt, o varietate de determinări. in problema, si deci varietate чii probleme. Și cu atât mai puțin este interzis, în virtutea varietății demonstrate și a intersecției foarte variate a problemelor în fiecare timp, să împărțim povestea, care este spusă, în perioade: cu condiția ca și în acest caz noțiunea că perioadele sunt aproximative în linii de separare ca în propriul centru și că, prin urmare, există ordine de probleme care încep într-o perioadă și rămân parcă suspendate, pentru a fi uneori reluate una sau mai multe perioade mai târziu: unele exemple pot fi văzute și în notele expuse de mai sus. Unde se prefigurează și o împărțire a istoriei Esteticii în perioade, sau mai bine zis, în primul rând, într-o preistorie, care cuprinde cei două mii și mai mulți ani premergătoare criticii și filosofiei secolului al XVII-lea, și într-o istorie, care se întinde din secolul al XVII-lea până în zilele noastre. Și această istorie este împărțită mai clar în patru perioade: prima dintre care este Estetica prekantiană, când tema principală era căutarea unei „facultăți” estetice și locul ei între celelalte „facultăți” ale spiritului; — al doilea dintre kantian și post-kantian

până la epuizarea idealismului metafizic, în care facultățile spiritului au fost îndepărtate din abstractitatea și juxtapunerea lor și înțelese ca o istorie ideală a spiritului și a artei și-a luat locul în acest curs ideal, care mai mult era încă un fel de epopee religioasă şi

a devenit în sine un mit, acum mai mult, acum mai puțin decât estetic; — al treilea, al pozitivismului și psihologismului, care se extinde aproape până la sfârșitul secolului al XIX-lea, în care, ca reacție împotriva metafizicii, s-a revenit la considerația naturalistă a artei și nu s-a obținut teoria artei, ci s-a realizat ceva, care a fost detestarea sănătoasă a metafizicizării în estetică; — și al patrulea din Estetica Contemporană, care preia, liber de metafizică și pozitivism, dar nu de filozofie, tratarea problemelor artei sub forma Filosofiei spiritului estetic. Care ultimă perioadă, pe care unii ar dori să o considere deja închisă, este, după părerea mea, abia la început; și, în orice caz, nu este închisă, pentru că o perioadă se încheie când s-a format un astfel de complex de noi probleme și noi soluții încât să dea naștere unei alte perioade; și acest lucru nou, care avansează, nu îl văd pe nicio parte, în timp ce văd foarte clar că lupta Esteticii intuiției pure sau a intuiției lirice este încă angajată nu numai împotriva preconcepțiilor psihologice și naturaliste, deja aproape complet risipit, ci împotriva celor mai tenace și aspre care provin din metafizică, care a educat și needucat gândirea umană cu adevărat în același timp.

Indiferent de aceasta, aceste patru perioade sunt aceleași cu istoria filosofiei moderne în fiecare dintre aspectele sale particulare, deoarece toată lumea va fi ușor de acord cu privire la prima și a treia dintre ele și nu atât de ușor cu privire la a doua și a patra, deoarece puțini ar fi conștienți că ceea ce a prins contur în gândirea europeană în ultimele decenii, prin multiple și mai mult sau mai puțin mature și fericite și

încercări logice, este tocmai ideea unei noi filozofii, care este prost considerată ca neo-idealism, neo-kantianism, neo-fichtism, neo-hegelianism, și care este în realitate o filozofie antipozitivistă și anti-metafizică, pe care mi-am propus recent să-l definesc, în forma ei care îmi este deosebit de acceptabilă, precum „momentul metodologic al istoriografiei” Σ. Dar continuarea acestor considerații ar duce dincolo de sfera prezentei discuții, în scopurile căreia era pur și simplu important să se precizeze nu numai coincidența Esteticii cu Filosofia,

ci și, și în consecință, a istoriei Esteticii cu istoria Filosofie.. Coincidență, de altfel, este admisă de fapt de acei istorici ai Esteticii, care investighează eficiența oricărei alte filosofii asupra problemei Esteticii, sau de acei istorici ai celorlalte sfere ale filosofiei, care investighează eficacitatea Esteticii asupra dezvoltării de Logică sau Etică și așa mai departe. Dar „acțiunea reciprocă”, pe care ei o recunosc și o înfățișează, nu este, de asemenea, altceva decât o „metaforă” a unității Esteticii cu Filosofia. În afara metaforei, este potrivit să spunem că orice problemă logică, etică sau de altă natură este în același timp o problemă estetică și invers; într-adevăr, pentru a fi cu totul exact, nici măcar nu ar fi admis să se adauge: „în sens invers”, pentru că, în primele cuvinte, am afirmat deja, cu un singur act, atât dreptul, cât și contrariul.

1916.

1 Vezi capitolul: Filosofie și Metodologie, în Teoria și istoria istoriografiei (ed. a V-a, Bari, 1943).

CARACTERUL TOTALITATII EXPRESII ARTISTICE

S-a remarcat de multe ori că reprezentarea artei, chiar și în forma sa extrem de individuală, îmbrățișează totul și reflectă cosmosul în sine; și acesta este într-adevăr un criteriu care este de obicei folosit pentru a distinge arta profundă de arta superficială, viguroasă de slabă, perfectă de diferit imperfectă. Dar în vechea Estetică, modul în care acest personaj era teoretizat nu era fericit, și consta, după cum se știe, în compararea artei cu religia și filozofia, cu care se credea că are un scop comun.- cunoașterea realitatea ultimă, - și care o implementa acum într-o manieră concomitentă cu celelalte două, acum provizorii și pregătitoare pentru cea a celor două care aveau un nivel suprem și definitiv, acum, în sfârșit, ca ea însăși constituind acest nivel suprem și definitiv.

Această doctrină a păcătuit în două moduri, concepând procesul cognitiv simplist, fără diferențe și antiteze, și deci acum pur intuiționistă, când pur logic, când pur mistic; și prin conceperea lui ca descoperirea unui adevăr static, e

deci transcendent. În acest fel, caracterul cosmic sau de totalitate a fost cu siguranță recunoscut în reprezentarea artistică, dar cu o dispreț pentru ceea ce este original și luând putere productivității spirituale în general.

Pentru a evita a doua eroare și pentru a ajunge într-un anumit fel în acord cu gândirea modernă, care în impulsul ei intim și irezistibil este gândită la imanență și spiritism absolut, arta a fost considerată, nu mai mult ca aprehensiunea unui concept imobil, ci ca o formare

perpetuă a judecății, a unui concept care este judecată; și aceasta ar explica cu ușurință caracterul său de totalitate, deoarece fiecare judecată este o judecată a universalului. Arta, așadar, nu ar fi o simplă reprezentare, ci o reprezentare judecătorească și ar atribui într-un singur act locul și valoarea lucrurilor, pătrunzându-le cu lumina universalului. O teorie care întâmpină o singură dificultate, dar atât de insurmontabilă, încât este spulberată: dificultatea că reprezentarea judecătoare nu mai este artă, ci judecată istorică sau istorie. Dacă nu vrem să continuăm să considerăm istoria, așa cum a fost cândva și mulți încă cred, ca fiind o simplă și brută afirmare a faptelor; dar în acest caz judecata sau reprezentarea judecătoare ar fi identificată cu filosofia, cu așa-numita „filozofie a istoriei”, și niciodată cu arta. Pe scurt, cu teoria artei ca judecată se evită cu siguranță viciul imobilității și transcendenței, dar nu și viciul simplismului epistemologic, care în ea ia forma unui logicism exclusiv, și poate duce înapoi la noi și mai mult sau mai puțin deghizat. transcendență, dar cu siguranță, între timp, neagă arta ceea ce o face artă.

Arta este intuiție pură sau expresie pură, nu intuiție intelectuală ca Schelling, nu logicism ca Hegel, nu judecată ca în reflecția istorică, ci intuiție complet liberă de concept și judecată, forma aurorală a cunoașterii, fără de care nu există o înțelegere dată mai departe și forme mai complexe. Și, pentru a realiza caracterul de totalitate prin care se caracterizează, nu a fost niciodată necesar să ieșim din principiul intuiției pure, nici să introducem corecții sau, chiar mai rău, adăugiri eclectice, dar a fost suficient să ne păstrăm. strâns în hotarele sale, să le observe într-adevăr cu mai multă rigoare^ și, în interiorul acelor hotare, să o adâncească, săpătând bogățiile inepuizabile pe care le conține.

În mod similar, cu altă ocazie, împotriva celor care susțineau că arta nu este intuiție, ci simțire, sau nu doar intuiție, ci și sentiment, și considerau rece intuiție pură, am putut demonstra că este intuiție pură, tocmai pentru că este lipsită de referințe intelectuale și logic, este plin de sentiment și pasiune, adică nu dă niciodată formă intuitivă și expresivă altceva decât o stare de spirit și, prin urmare, sub acea răceală aparentă, există căldură și orice adevărată creație de artă. este intuiție pură doar atâta timp cât este pur lirică. Și când ni s-a întâmplat să vedem teoreticieni recenti, cu ocoliri obositoare și în moduri ocolite, ajungând în sfârșit la concluzia că arta este intuiție și sentiment, ni s-a părut că ei spuneau puțin nou în acest fel și într-adevăr repetau ceva care a fost menționat de nenumărate ori în aforismele artiștilor și criticilor; și că, cu acel conjunctiv „și”, cu acel „tot” (pe bună dreptate detestat de Hegel în filozofie), s-au păstrat pe această latură a adevăratei elaborări?

științifică și, din punct de vedere estetic, nu a atins unitatea principiului explicativ, deoarece cele două caracteristici astfel enunțate apăreau doar agregate între ele, și cel mult sudate între ele, în timp ce ceea ce este necesar este să redescoperim unul în celălalt. și să le identifice. ..

În ceea ce privește caracterul universal sau cosmic care este pe bună dreptate recunoscut în reprezentarea artistică (și poate că nimeni nu l-a evidențiat atât de bine ca William de Humboldt în eseul despre Hermann și Dorothea i), demonstrarea acestuia se află în acel principiu însuși, analizat cu atenție. Pentru că, ce este un sentiment sau o stare de spirit? Este poate ceva care se poate desprinde de univers și se poate desfășura? Poate că partea și întregul, individul și cosmosul, finitul și infinitul au realitate departe unul de celălalt, unul în afara celuilalt? Vom fi dispuși să admitem că fiecare detașare și fiecare izolare a celor doi termeni ai relației nu ar putea fi altceva decât o lucrare de abstractizare, pentru care doar există individualitate abstractă, abstractul finit, unitatea abstractă și infinitul abstract. Dar dacă intuiția pură sau reprezentarea artistică este complet respingătoare abstracției; sau, într-adevăr, nici măcar nu îi respinge, pentru că o ignoră, tocmai datorită caracterului său cognitiv naiv, pe care l-am numit auroral. În ea, individul pulsa de viața întregului, iar întregul se află în viața individului; și fiecare reprezentare artistică sinceră este ea însăși și universul, universul în acea formă individuală și acea formă individuală ca univers. În accentul fiecărui poet, în

1 A se vedea în special paragrafele IV-X din acel eseu din ediție. de Gesamm. Schriften, editat de Accad. prusac, tu. II, pp. 129*40.

fiecare făptură a imaginației sale, există totul Ei fumează destinul, toate speranțele, iluziile, durerile și bucuriile, măreția și mizeria omenească, întreaga dramă a realului, care devine și crește perpetuu pe sine, suferind și bucurându-se. .

Prin urmare, este intrinsec de neconceput ca în reprezentarea artistică simplul particular, individualul abstract, finitul în finitudinea sa să se poată afirma vreodată; iar când pare că asta se întâmplă, și într-un anumit sens se întâmplă cu adevărat, reprezentarea nu este artistică, sau nu este complet artistică. În încercarea trecerii de la sentimentul imediat la medierea și rezolvarea lui în artă, de la starea pasională la starea contemplativă, de la dorința practică, dor și dorință la cunoașterea estetică, suntem atunci, în loc să ajungem la sfârșitul procesului, lăsat la mijloc, în acel punct care nu este încă negru și albul moare și care nu poate fi oprit în această contradicție estetică

dacă nu printr-un act de voință variată și mai mult sau mai puțin conștientă. Artiștii care sunt atrași să folosească arta nu numai ca contemplare și reasigurare a pasiunii lor, ci ca această pasiune însăși și ca o ieșire pentru ea, lasă strigătele și țipetele poftelor lor, chinurilor, tulburărilor sufletești să pătrundă în reprezentare. ei elaborează și, odată cu această contaminare, îi dau un aspect particular, finit, îngust. Care particularitate, finețe și îngustime nu este a sentimentului - individual și universal în același timp ca orice formă și act al realității - și nu este a intuiției - la fel de individual și universal în același timp - ci a sentimentului care este nu mai simplu simțire și a reprezentării care nu este încă intuiție pură.

De aici observația făcută de mai multe ori, că artiștii inferiori se dovedesc a fi mult mai documentari în ceea ce privește propria lor viață și societatea timpului lor decât artiștii superiori, care transcend timpul, societatea și ei înșiși ca oameni practici. De aici și acel fel de tulburare provocată de operele care tremură de pasiune, dar lipsesc în idealizarea pasiunii, în puritatea formei intuitive, unde constă esența artei.

Și din acest motiv, deja în tratatul meu de acum tineresc de estetică, s-a avertizat să nu se îndepărteze unul de celălalt expresia, a cărei teoria a fost dată identificând-o cu intuiția și făcând din ea principiul artei, expresia estetică, iar expresia practică, care se numește expresie, dar nu este altceva decât a dori, a dor, a dori și a acționa în sine, în imediata sa, și devine apoi un concept al logicii naturaliste, adică este un indiciu al unei anumite stări psihice reale. , ca p. de exemplu, în investigațiile darwiniene privind exprimarea sentimentelor la oameni și animale. Iar diferența a fost ilustrată prin compararea bărbatului care este în strânsoarea furiei și, revărsând-o, o consumă și artistul sau actorul care înfățișează furia și domină o furtună emoțională, transformând asupra ei arcul curcubeu al expresiei estetice. Impulsul artistic este atât de profund diferit de impulsul practic, încât, după cum toată lumea își amintește, această diversitate a sugerat scena îngrozitoare dintr-un roman de Edmondo de Concourt, în care o actriță, lângă patul de moarte al iubitului ei, este târâtă din geniul său pentru a se reproduce cu mimica artistică trăsăturile agoniei, pe care le observă în fața; moarte.

A da, așadar, formă artistică conținutului sentimental înseamnă a-i da amprenta totalității, inspirația cosmică; și, în acest sens,

universalitatea și forma artistică nu sunt două, ci una. Π ritm și metru, corespondențe și rime, metaforele care îmbrățișează lucrurile metaforizate, acordurile de culori și tonuri, simetriile, armoniile, toate aceste procedee pe care retorii greșesc să le studieze într-un mod abstract și, astfel, să le facă extrinseci, accidental și fals, sunt atâtea sinonime ale formei artistice care, prin individualizare, armonizează individualitatea cu universalitatea și, prin urmare, în același act universalizează. Ca, pe de altă parte, teoriile care au apărut deja la începutul Esteticii moderne și au fost pronunțate în antichitate de teoria cathartică întunecată a lui Aristotel, despre dizolvarea artei de orice interes (Interesselosigkeit, așa cum a formulat Kant), adică din orice practică practică. interes, sunt de interpretat ca atâtea apărări împotriva tendinței de a introduce sau de a lăsa să persiste în artă sentimentul imediat, hrană neabsorbită în organism și care se transformă în otravă; și nu arăt ca o declarație de indiferență față de conținutul artei și reducerea acesteia la un joc simplu și frivol. Acest lucru nu a fost intenționat în gândirea lui Schiller, căruia îi datorăm și intervenția inutilă a cuvântului și conceptului de „joc” în discuțiile estetice; deși mai târziu a devenit astfel în așa-numita „ironie” a școlii romantice extreme germane, acea ironie pe care Frederick Schlegel a celebrat-o drept „agilitate”, Ludovico Tieck ca facultate a poetului de „a nu se da în totalitate subiectului său, ci de a pluti. deasupra ei”, și care s-a terminat într-o artă bufonistă, sau pe vasta lume a artei pe care a suprapus-o, un singur ideal.

arta bufon-grotesc, solicitudinea și tandrețea lui Enrico Heine în adolescență, care mai târziu, amintindu-și, a descris-o astfel:

Wahnsinn, der sich klug gebãrdet! Weisheit, welche tlberschnappt!
Sterbeseufzer, welche plotzlich Sich verwandeln in Gelãchter!...

Ceea ce a oferit un exemplu remarcabil al invaziei individualității practice a poetului în viziunea pură a artei, așa cum se vede mai ales în așa-numita „artă umoristică”, și nu a fost cel mai mic motiv pentru a-l determina pe Hegel să diagnosticheze dizolvarea și profeția. moartea artei în lumea modernă. Dacă s-ar dori să ilustreze mai bine, în propria capacitate, eliberarea artei de interesul practic, s-ar putea spune că nu este vorba de o suprimare a tuturor acestor interese, ci mai degrabă de a le afirma pe toate împreună în reprezentare, pentru că în aceasta în felul acesta doar reprezentarea individuală, ieșită din particularitate și dobândind valoarea de totalitate, devine concret individuală.

Ceea ce se dovedește ireconciliabil cu principiul intuiției pure nu este universalitatea, ci valoarea intelectualistă și transcendentă dată universalității în artă, sub formă de alegorie sau simbol, în forma semi-religioasă a revelației Dumnezeului ascuns și în aceea al judecății, care, distingând și unificând subiectul și predicatul, rupe vraja artei și îi înlocuiește idealismul cu realismul și înlocuiește fantomele naive cu judecata perceptivă și considerația istorică. Inconciliabil, nu numai pentru că este contrar realității artei,

dar și din acest motiv, că un asemenea expedient teoretic disperat ar fi de prisos și ar împiedica cu greutatea sa inutilă doctrina intuiției pure, în care reprezentarea artistică, așa cum presupune sentimentul cosmic, oferă astfel o universalitate complet intuitivă, formal diferită de universalitate. în orice mod conceput și folosit ca categorie de judecată.

Dar cei care apelează la astfel de mijloace sunt mișcați și, în principal, de nevoi morale și moraliste: acum pe drept chibzuiți în fața anumitor manifestări ale artei false, când greșit temători în fața altora, care sunt de artă adevărată și complet nevinovați. . . Prin urmare, va fi potrivit să adăugăm că, numai ținând ferm la principiul intuiției pure, liber de orice tendință, chiar morală, este posibil să se furnizeze, pe de o parte, arme valide pentru justa lor controversă și, pe de o parte. alta, pentru a le potoli temerile nejustificate: adica numai cu acel principiu imoralitatea poate fi alungata efectiv din arta, fara a cadea in nebunia moralismului. În orice alt mod, nu se va face altceva decât variante ale celebrei sentințe din 1858 a curții de la Paris în procesul împotriva autoarei lui Madame Bovary: « Attendu que la mission de la littérature doit être d'orner et de récréer l' esprit en élevant l'intelligence et en épurant les mœurs...; așteaptă să completezi expresia bien qu'elle est appelée à produire, ne doit pas seulement être chaste et pure dans sa forme et dans son expression... »: propoziție, care ar fi putut fi semnată de unul dintre personajele romanului însuși, de la Homais, farmacist. Oameni de puțină credință, cei care cred că moralitatea trebuie cultivată artificial și menținută în picioare în timpul cursului

lucruri lumești și, cu același artificiu, insinuate în artă. Pentru că, dacă forța etică este, așa cum este cu siguranță, forță cosmică și regina lumii care este lumea libertății, ea domină prin propria sa virtute; iar Tarte, cu cât o puritate mai mare recreează și exprimă mișcarea realității, cu atât este mai perfectă; cu cât este mai sinceră artă, cu atât mai bine înfățișează moralitatea lucrurilor în sine. Ce contează că un bărbat se apropie de artă cu scopul de a-și dezvălui sentimentele de ură și invidie? Dacă el este cu adevărat un artist, din însăși reprezentarea lui dragostea va apărea din ură și îl va face drept împotriva lui însuși nedrept. Și ce contează că alții vor să coboare poezia ca complice al propriei senzualități și pofte, când, în cursul lucrării, conștiința artistică îi va cere să unifice dispersia interioară care este senzualitatea și să clarifice turbiditatea de poftă și îi vei pune în gură un cântec involuntar de suferință sau tristețe? Și, în sfârșit, alții vor dori, în anumite scopuri practice,

să accentueze un detaliu, să coloreze un episod, să pronunțe un anumit cuvânt; dar logica operei sale, coerența estetică, îl va forța să deaccentueze acel detaliu, să estompeze acel episod și să nu pronunțe acel cuvânt. Conștiința estetică nu are nevoie să împrumute sentimentul de modestie de la conștiința morală, pentru că are același în sine, cum ar fi modestia și modestia și castitatea estetică, și știe unde este necesar să nu folosească altă formă de exprimare decât tăcerea. . Dimpotrivă, atunci când un artist încalcă această modestie și își încalcă conștiința estetică și permite a ceea ce este nemotivat artistic să pătrundă în artă, chiar dacă are cele mai nobile și mai decoroase intenții, el este un artist cu totul*

fals din punct de vedere moral și vinovat din punct de vedere moral, pentru că nu își îndeplinește datoria de artist, care pentru el este datoria sa imediată și urgentă. Introducerea senzualului și a obscenului în artă, subiect pentru indignarea obișnuită a oamenilor înfricoșați, este doar unul dintre cazurile acestei imoralități și nu este neapărat cazul că este exact și întotdeauna cel mai rău, pentru că pentru mine pare aproape mai rău o demonstrație prostească a virtuții, ceea ce face ca virtutea însăși să fie proastă.

Activitatea estetică, sub aspectul ei de autocontrol și reținere, se numește de obicei gust; și se știe că gustul, la adevărații artiști și adevărați cunoscători ai artei, „se rafina de-a lungul anilor". Ceea ce înseamnă tocmai că, în timp ce în tinerețe le place de obicei arta pasională, mai degrabă exuberantă și tulbure, în care abundă expresii imediate și practice (amoroase, rebele, patriotice, umanitare sau de alte culori), încetul cu încetul se naște din aceste ieftine sațietate și greață. entuziasm, și ne plac din ce în ce mai mult acele opere de artă, și acele părți și pagini de opere de artă, care au atins puritatea formei, frumusețea care nu obosește și nu satura niciodată. Iar artistul devine din ce în ce mai dificil și mai nesățios în opera sa, iar criticul devine din ce în ce mai dificil în judecățile sale, dar și din ce în ce mai fervent și mai profund în admirație.

Și întrucât suntem în această discuție, continui prin a spune că filosofia artei sau Estetica, ca orice știință, nu trăiește în afara timpului, adică a condițiilor istorice; și de aceea, după vremuri, realizează acum una sau alta ordine de probleme, ținând de obiectul său. Astfel în Renaștere, în care poezia și arta în noile lor începuturi au reacționat împotriva rozului popular

În perioada medievală, doctrina estetică a subliniat mai ales problemele de regularitate, simetrie, design, limbaj, stil și a reconstruit disciplina formală după modelul anticilor. Și când, după trei secole, această disciplină a devenit împiedicată și mortificată virtutea artistică a simțirii și a imaginației , iar întreaga Europă, intelectualizată, ofilită poetic, a venit ca reacție romantismul, care

a încercat chiar o renaștere a Evului Mediu, corespondentul Esteticii. s-a umplut de problemele imaginației, geniului, entuziasmului, a răsturnat și a supărat genuri și reguli și a studiat valoarea inspirației spontane și a execuției. Dar acum, după un secol și jumătate de romantism, nu ar fi util, poate, ca Estetica să acorde o mai mare importanță doctrinei caracterului cosmic sau integral al adevărului artistic, purificării pe care aceasta o cere din tendințele și tendințele particulare. forme imediate de sentiment și pasiune? Vedem, de fapt, că în Franța, și ici și colo și în alte părți, se vorbește despre o „întoarcere la clasic”, la preceptele lui Boileau și la literatura secolului marelui Ludovic; ceea ce nu este lipsit de frivolitate și nici întoarcerea nu este posibilă la fel cum nu a fost posibil ca Renașterea să se întoarcă în Antichitate și ca romantismul să se întoarcă în Evul Mediu. Mai mult, mi se pare că cei mai mulți dintre acești predicatori ai clasicismului sunt tulburați de poezia pasională și mai rău decât adversarii cu care se luptă, care sunt adesea suflete simple și, ca atare, mai ușor de corectat și transformat în artiști de tip clasic. Totuși, necesitatea, considerată în general, este legitimă, deoarece este justificată de condițiile istorice prezente.

Potrivit unei observații făcute de mai multe ori, literatura modernă, adică literatura din ultimii o sută cincizeci de ani, are aerul, în fizionomia ei generală, de mare mărturisire, iar cartea ei progenitoare este tocmai Confesiunile lui filozoful genevan. Acest caracter remarcat al mărturisirii desemnează abundența în ea a motivelor personale, particulare, practice, autobiografice, a ceea ce am numit mai sus „dezbucnire”, deosebindu-l de „expresie”; și acuză o slăbiciune corelativă în relația cu adevărul integral și, prin urmare, slăbiciune sau absență a ceea ce se numește de obicei stil. Și deși motivele rolului din ce în ce mai mare pe care îl asumă femeile în literatură au fost contestate de multe ori (și un autor german al „Poeticii”, Borinski, a susținut că societatea modernă, intenționată în lupta cotidiană dură a afacerilor și a politicii, vine delegându-le funcții poetice, întrucât societățile războinice primitive le atribuiau deja druideselor și profețelor asemănătoare), mi se pare clar că adevărata rațiune trebuie să stea în caracterul menționat mai sus de confesiune, asumat de literatura modernă. Drept urmare, ușile au fost deschise larg femeilor, ființe extrem de emoționale și practice, care, așa cum citesc de obicei cărți de poezie subliniind tot ceea ce este în concordanță cu propriile lor aventuri sentimentale și nenorociri, se găsesc mereu la mare. ușurință atunci când sunt invitați să-și golească sufletul; nici nu se gândesc prea mult la lipsa de stil, pentru că, după cum s-a spus cu inteligenţă: „Le style, ce n'est pas la femme”. Femeile înfloresc în literatura modernă, pentru că bărbații înșiși au devenit, din punct de vedere estetic, oarecum feminini; și un semn de feminitate

este lipsa de modestie cu care își etalează toate mizerile și acea frenezie a sincerității, care, a fi frenezie, nu este sinceritatea, ci prefăcătoria mai mult sau mai puțin iscusită, care permite să dobândească credința cu cinism, după exemplu. oferi pentru primul Rousseau. Și la fel cum bolnavii, cei grav bolnavi, folosesc de bunăvoie remedii care, sub formă de ameliorare, agravează boala, tot așa, de-a lungul secolului al XIX-lea, și chiar și astăzi, au existat multiple încercări de a restabili forma și stilul și impasibilitatea. , demnitatea, seninătatea artei, frumusețea pură; iar aceste lucruri, căutate în sine, au dat noi indicii și dovezi ale deficienței care s-a simțit și totuși nu a fost remediată. Cealaltă încercare de a depăși romantismul prin realism și verism este mai virilă, cerând ajutor din partea științelor naturii și a atitudinii pe care le promovează; dar exagerarea în accentul acordat particularului ca atare și mulțimii de particularități nu a fost atenuată, ci sporită în acea școală, care era și, prin derivație și caracter, romantică. Alte manifestări literare cunoscute trebuie puse pe seama aceleiași exagerări: de la „scrierea artistică”, care în Franța a fost invocată și reprezentată în special de Concurți, până la eforturile spasmodice ale Pascoli-ului nostru de a reda realist impresii imediate, și pe care le-au cu siguranță ai sens din el, precursorul futurismului și al muzicii „zgomotelor”.

Natura bolii de care este chinuit marele corp al literaturii moderne a fost remarcată devreme, și nu de micii critici, ci de marii artiști, dintre cei mai mari din Europa; și, aproape în aceleași cuvinte, fără să se cunoască, Volfango Goethe și Giacomo Leopardi

anticii si modernii erau evidentiati in contrast. Prima dintre care (a spus poetul german) « reprezenta rezistența, iar noi reprezentăm de obicei efectul; au pictat teribilul, pictăm îngrozitor; ei placut, noi placut:... de unde vine toata exagerata, toate manierele, toata frumusetea falsa, toata tu*mida, pentru ca atunci cand lucrezi efectul si pentru efect, nu crezi niciodata ca ai facut-o. simțit suficient”; — iar „simplitatea” și „naturalitatea” anticilor a fost lăudată de poetul italian, „pentru care ei nu s-au îndreptat, ca modernii, după minunele lucrurilor, demonstrând în mod evident studiul scriitorului, care nu ține vorbiți sau descrieți lucrul așa cum natura îl prezintă, dar continuă subtilitatea, notând circumstanțele, reducând și prelungind descrierea din dorința de a avea un impact: ceva care dezvăluie scopul, distruge ușurința naturală și neglijența, manifestă artă și afectare, și introduce în poezie să vorbească mai mult poetul decât lucrul”; astfel încât „impresia de poezie sau de artă frumoasă” a anticilor era „infinită, în timp ce cea a modernilor este finită”. Până și Goethe s-a bucurat că a inventat un cuvânt bun pentru a-i tachina pe romantici: „poezia lazaret”; la care a pus în contrast „ poezia tirteană”, care nu

este doar cea care cântă cântece de război, ci tot ceea ce „însuflețește omul cu curaj pentru a susține bătăliile vieții". Și deși Oscar Wilde a protestat împotriva adjectivului „morbid" aplicat substantivului „artă", calitatea de protestant validează oportunitatea acestui adjectiv.

„Caracterul general" al unei literaturi sau al unei arte nu poate fi transmis direct, cu atât mai puțin

в. Croce, Breviar de Estetică. xo

acum ca o judecată, la operele de poezie produse de acea literatură și artă; și într-adevăr, după cum știm, nu desemnează nimic propriu-zis estetic și artistic, ci mai degrabă o simplă tendință practică, care operează în ceea ce nu este strict artistic într-o literatură: adică în materialul ei și, uneori, în defectele ei. . Și ar fi de prisos să subliniem că artiștii de geniu, poeții talentului, marile opere și marile pagini - adică tot ceea ce nu contează decât în istoria poeziei - nu sunt supuși bolii sau tendinței generale. Marii poeți și artiști converg, în acea sferă luminoasă, din fiecare țară și de fiecare dată, iar cetățenii sunt primiți acolo și se recunosc frați, fie că aparțin secolului al VIII-lea î.Hr. sau secolului XX d.Hr., fie că se îmbracă în Peplos grecesc sau lucco florentin sau jerkin englezesc sau in alb al orientalilor; și toți sunt clasici, în cel mai bun sens al cuvântului, care este, după părerea mea, într-o fuziune deosebită a primitivului și a cultivatului, a inspirației și a școlii. Cu toate acestea, ar fi greșit să credem că determinarea curentelor de gândire, simțire și cultură ale unei epoci nu aduce beneficii studiului poeziei; pentru că, în primul rând, ajută la darea unei forme concrete și efective criteriului prin care se distinge și se distinge natura artiștilor adevărați de cea a semiartiştilor, neartiştilor şi meşteşugarilor; iar în al doilea rând, avantajează cunoștințele marilor artiști înșiși, pregătindu-ne să vedem dificultățile pe care au avut de depășit și victoriile pe care le-au obținut pe materialul dur la care au lucrat și pe care l-au ridicat la conținutul artei; și în sfârșit (de vreme ce chiar și marii artiști au momentele lor fatale) ajută la explicarea unora dintre defectele lor.

Dar determinarea tendinței predominante sau a caracterului general servește și ca avertisment pentru artiști, avertizându-i împotriva adversarului pe care îl întâlnesc în chiar condițiile în care vor trebui să creeze și față de care critica nu le poate oferi alt ajutor decât pentru Acesta este tocmai acest avertisment foarte generic. Dar acest avertisment poate fi determinat în special prin îndemnarea lor să

nu-i asculte pe cei care, acum și în trecut, au explicat și continuă să explice dispoziția psihică descrisă mai sus ca fiind tipică unui anumit popor sau rasă și care s-a răspândit la alte persoane. popoarele prin contagiune epidemică ; pentru că, deși este adevărat că expresia imediată, violentă și grosolană este foarte frecventă în rândul popoarelor germanice, asemenea celor care au avut un curs mai scurt de rafinament social, este, în realitate, o dispoziție generic umană, care apare în toate timpurile. și locuri; și, istoric, într-o formă intensă și ca „fenomen de masă", s-a manifestat în fiecare parte a Europei, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea încoace, pentru că a răspuns unor condiții filozofice, religioase și morale comune și generale. Și pentru avertismentul deja făcut, că acea tendință este doar indirect literară, și este în primul rând și direct de origine filozofico-religios-morală, în zadar încercăm să o depășim cu medicamente de formalisme estetice, aproape ca și cum ar depinde de xectorism. sau tehnică; iar eșecul oricărei astfel de încercări a fost deja menționat. Boala se va diminua și aproape va dispărea odată cu întărirea unei noi credințe în sufletul european, culegând în sfârșit rodul atâtor angoase suferite, al atâtor eforturi depuse, al atâtor sânge vărsat: se va diminua și va dispărea în același mod. că a fost luptat sau depășit și poate fi opus și câștigat.

la artiștii individuali, ca urmare a dezvoltării sănătoase a caracterului lor filozofico-etic-religios, adică a personalității lor, fundament al artei ca și al oricăror alte lucruri. Iar dacă nu slăbește, și dacă într-adevăr crește și mai mult și se complică în viitorul apropiat, va însemna că o încercare mai lungă este totuși indispensabilă pentru societatea umană zbuciumată și tulburată; și, totuși, artiștii viitorului se vor baza în continuare pe adevărul integral și clasicismul formei, așa cum, pe parcursul secolului al XIX-lea, în furia bolii, marii care sunt cinstiți în literatura modernă au știut, din Goethe și Foscolo și Manzoni și Leopardi, lui Tolstoï și Maupassant și Ibsen și Carducci.

1917.

APENDICE

CELE DOUĂ ȘTIINȚE MONDIALE

ESTETICA SI ECONOMICA

* eu

Spirit și simț.

O trăsătură care marchează foarte clar diferența dintre epoca modernă și epoca medievală este accentuarea că epoca modernă a preluat viața politicii și economiei, și cea, în toate formele ei, a artei.

Aceasta nu înseamnă că în Evul Mediu nu existau viață economică și politică și viață artistică, ci mai degrabă, vorbind despre o importanță mai mică și mai mare, recunoaștem că au existat. Așa cum niciun individ nu trăiește fără aceste două organe spirituale, tot așa nicio vârstă, nici măcar cea mai barbară sau primitivă; și, mai ales în materie de artă și poezie, au existat câteva manifestări puternice la vremea aceea. Vrem deci doar să afirmăm și să lămurim că, în întreaga societate medievală, accentul nu a căzut pe acele părți; și oricine ar dori o confirmare preliminară, aproape intuitivă, a acestei afirmații ar trebui doar să se uite la clădiri sau

ruinele clădirilor care încă pot fi văzute din acea societate, în special din Evul Mediu timpuriu, biserici și mănăstiri și castele, și se compară cu spectacolul orașelor moderne, pline de fabrici și împorii și bănci și burse și camere de deputați și ministeriale. clădiri, muzee și galerii de artă și case de expoziție, teatre și școli și altele asemenea. O altă confirmare s-ar trage imediat dintr-o analiză la fel de rapidă a ceea ce au fost în general poezia, literatura și arta Evului Mediu, în mare măsură didactice și exortative și narative și alegorice și foarte rar personale sau lirice; și a ceea ce a fost politica lui, care, acolo unde nu se supunea unor nevoi vitale elementare de întreținere și apărare, era îndreptată către scopuri de altă lume, de aici cruciadele pentru cumpărarea mormântului lui Hristos și înțelegerile și neînțelegerile dintre Biserică și Imperiu; și economia sa, care a revenit să fie predominant „naturală”, cu puțină industrie și comerț. O revoluție a început, când municipalitățile italiene și marii monarhi normanzi și șvabi au început să exercite o politică a oamenilor și a statelor, cu scopuri conștiente de bunăstare și cultură, iar artele și comerțul au înflorit, iar luxul lor a însoțit curând , și uneori copleșite, intenții și dispoziții de altă lume; până am intrat în epoca mai propriu-zisă modernă odată cu Renașterea și Reforma, două mișcări care păreau divergente și complementare, pentru că Renașterea a căutat antichitatea greco-romană și a găsit realitatea și natura, iar Reforma a căutat creștinismul evanghelic și a găsit liberă gândire și critica. . Datorită acestor diferențe de accent și ritm, distincția și contrastul dintre Evul Mediu și epoca modernă persistă în istorie, necesare pentru a da proeminență acelor diferențe care,

deși nu le putem (așa cum nu putem niciodată în istorie) să le adoptăm în mod clar și într-adevăr trebuie să le gândim ca fiind puse și negate, accentuate și atenuate în cursul istoric unic, ele ne fac să înțelegem drama profundă a istoriei umane în ea tranziție, și treptată și revoluționară, de la Evul Mediu la epoca modernă. Să ștergem acele diferențe sau să le luăm importanța sau chiar să transformăm categoriile de valori; iar Evul Mediu va dispărea din istorie, sau Evul Mediu, în sensul diminutiv, al sărăciei spirituale, va fi epoca modernă, după cum, de altfel, istoricii reacţionari şi sufletele ascetic religioase nu sunt departe de a judeca.

Intensitatea tot mai mare a muncii politice si economice, si a diverselor opere artistice, in primele secole ale epocii moderne, s-a manifestat in domeniul teoretic prin formarea a doua noi gandiri sau a doua noi discipline: Politica si Economia (pe care aici le consideram în unitatea filozofică substanţială care le include) şi filosofia artei sau Estetica. Cele două științe rămăseseră necunoscute, sau aproape în totalitate, filozofiei medievale, care, în sfera practică, cunoștea doar morala și rezolva moralistic problemele politice și economice atunci când au apărut înaintea ei și nu a putut să le evite și, în sferă teoretică, logică și a redus poezia și arta la mijloace de semnificație și diseminare a adevărurilor sacre. Dar imediat, odată cu Renașterea, știința statelor sau a Politicii a sărit viguros prima și a fost urmată îndeaproape de artele prudenței, iar Economia a urmat mai încet, care a luat o formă fermă de legi și reguli mai ales în secolul al XVIII-lea, deși nu. totuși ridicat la deplina conștiință filozofică; și a început să se diferențieze

legea din morală, și s-a îndreptat spre investigarea pasiunilor umane și a problemei la care au dat naștere; și între timp, odată cu Renașterea însăși, s-a reluat investigația asupra conceptelor de poezie, arte figurative, arhitectură, muzică și s-a căutat un fundament comun pentru acestea și s-a determinat facultatea din care s-au generat toate artele, iar aceasta este și investigația. a ajuns la prima concluzie în secolul al XVIII-lea când, descoperind originalitatea noului principiu, s-a înființat o știință autonomă, căreia i s-a dat noua denumire de Estetică. Desigur, aici, ca în nicio altă parte a cunoașterii, nu avem de-a face cu sisteme doctrinare fixate odată pentru totdeauna, ci cu direcții în care am lucrat și lucrăm și astăzi și pentru care am simțit și încă simțim necesitatea și rodnicie.

Natura radical anti-ascetică, anti-transcendentală, lumească, profană a acestor două noi științe nu a fost percepută, afirmată și raționată despre nici de spiritele moderne care le-au produs și cultivat, nici de cele învechite și tradiționaliste care ar fi trebuit să respingă și să le respingă. i-au luptat și, în schimb, fie i-au lăsat să treacă netulburaţi, fie au colaborat din partea lor, urmând nevoile și

supunând cererilor vremurilor. Chiar și singurul caz de reacție și polemică tenace și persecuție împotriva unuia dintre ei sau a unei părți a unuia dintre ei, împotriva Politicii sau „rațiunii de stat”, nu a respins atât în mod direct noua știință, cât forma aspră și goală cu care el s-a prezentat în Machiavelli şi

1 Note istorice despre aceste diverse evoluții, care în exterior par dezintegrate, dar sunt strâns legate, pot fi văzute în Filosofia practicii, passim.

în așa-zisul machiavelianism; iar adversarii au fost și ei, într-o măsură mai mare sau mai mică, politicieni, și au salutat și au încercat să împace eclectic vechiul cu noul, în care uniuni nu este niciodată noul cel slăbit, ci vechiul care se corodă încetul cu încetul și cade: fără să spună că iezuiții antimachiavelici, apărători ai Bisericii Catolice cu mijloace moderne, și-au însușit machiavelismul în așa măsură încât l-au dus și acolo unde autorul ei nu îl dusese, în cercul moralității pure. La fel, iezuiții au contribuit într-un anumit fel la formarea esteticii moderne, în școlile lor de retorică umanistă, cu doctrinele pe care le-au propus sau și-au făcut proprii asupra senzualului, asupra imaginației, asupra imaginației, asupra inteligenței sau geniului, asupra judecata simțurilor sau bunul gust: Savonarola arderii deșertăciunilor nu a avut succesori în Biserica Catolică foarte lumească. Nici economia, în special în forma care s-a dezvoltat prima dată și a fost cea filozofică sau de „aritmetică politică”, nu a provocat scandal sau a atras suspiciune și abia târziu și episodic, când tendințele extreme individualiste de concurență au fost dezbrățate, s-a vorbit despre Economie moralizantă. și s-a vorbit din nou de « iustum pretium », drag scolasticii lui Toma d'Aquino. Și cu siguranță, dacă conștientizarea naturii acelor două științe ar fi fost atunci într-una sau alta, nu ar mai fi nevoie să o declarăm acum și considerentele prezente ar fi de prisos; întrucât nu le consider ca atare tocmai pentru că sunt dictate de acea maturitate de conștientizare la care o atinge o mișcare doar atunci când are deja o istorie bogată și este posibil să o îmbrățișăm ca întreg și să o vedem în raport cu opusul său, că este, la mișcarea din care iese și la

căruia i se opune. Chiar și astăzi această conștientizare lipsește în general; dar, din partea mea, când s-a întâmplat să întâlnesc preoți cultivați și călugări sinceri și alți oameni devotați, care acceptaseră și manipulaseră nepăsător conceptele esteticii moderne, i-am avertizat loial: - Fiți atenți: voi practicați diavolul. — Și spun diavolul pentru că îmi trece prin minte că Frederick Schelling, meditând la originea limbilor în vigoarea lor ireprimabilă de individualitate, a teoretizat-o drept „diabolică” sau „satanica”: o idee pe care un

filolog (D' Ovidiu) a trebuit să se pronunțe în zadar și că într-adevăr nu a fost o simplă idee de filolog.

Ce fac, în cele din urmă, aceste două științe? Pe scurt, ei intenționează să justifice teoretic, adică să definească și să aranjeze dându-i demnitatea unei forme pozitive și creatoare a spiritului, ceea ce s-a numit „simț”, și care, obiect de neîncredere sau chiar de negare și exorcisme în Evul Mediu, epoca modernă, în opera sa efectivă, pretindea. Și întrucât „simțul” avea două sensuri legate, dar distincte, și desemna, pe de o parte, ceea ce în cunoaștere nu este logic și rațional, ci sensibil și intuitiv și, pe de altă parte, ceea ce în practică nu este moral în sine. și dictată de datorie, dar pur și simplu dorită pentru că iubită, dorită, utilă și plăcută, justificarea doctrinară a condus, pe de o parte, la logica simțurilor sau logica poetică, știința cunoașterii pure intuitive sau a Esteticii și, pe de altă parte, la hedonist, la logica utilului, la Economie în cea mai largă înțelegere: care a fost nici mai mult nici mai puțin decât „mântuirea teoretică și filozofică a

carne”, cum se numește, adică a vieții ca viață, a iubirii pământești în toate înfățișările ei. A justifica „sensul” însemna, fără îndoială, în actul propriu-zis, spiritualizarea lui, pentru că din poziţia de străin sau opus spiritualităţii, de duşman periculos şi insidios şi rapace împotriva căruia trebuia să lupte iremisibil şi spre amar. în final, ea a fost transferată în spirit, ca şi spiritualitate, spiritualitate cu fizionomie proprie, slujbă proprie, valoare proprie, şi deci necesară unei vieţi spirituale sănătoase şi complete. Dar dacă prin această interiorizare și înălțare simțul s-a spiritualizat, spiritul s-a senzualizat și el, sau mai bine zis și-a găsit - integritate și - armonie, încetând să sufere de pe urma mutilării care i-au fost aplicate unor părți esențiale ale ființei și acțiunii sale; iar logica și etica au coborât din lumea de deasupra în lume, iar una din logica scolastică și formalistă a devenit observațională, experimentală și inductivă, iar cealaltă, morala, s-a schimbat din legislație transcendentă în sentiment sau conștiință morală și dintr-un dușman al pasiunilor și al utilităților. prietenului lor, îngăduitor și sever, care nu i-a smuls din inima omului, ci, înălțându-i și purificându-i, a extras din ei putere pentru propria ei viață și acțiune. Toate conceptele majore ale filosofiei moderne sunt strâns legate de acele două științe noi, fără de care logica speculativă și dialectică sau universalul concret nu s-ar fi format, în contrast cu logica intelectualistă și universalul abstract, odată cu apariția cărora arta sau poezia. a cooperat ca model prin analogie, atât de mult încât la un moment dat chiar s-a crezut că aceasta ar putea oferi cea mai mare și singura organizare adecvată.

gan al adevărului; n-ar fi existat nicio înălțare a istoriei, de la cronică sau culegere de fapte întâmplătoare și de la opus ovatorium cu scop ilustrativ și admonitor, la cel mai înalt nivel al gândirii umane, la ideea însăși a filozofiei care este completă și în acțiune; nici, în sfârșit, cercul concepției imanentiste despre realitate nu ar putea fi perfect închis.

Oricine cunoaște istoria filozofiei poate umple această schiță a unui aspect al istoriei ei în epoca modernă cu nenumărate detalii; și ar fi instructiv în special să ne amintim contrastele care au apărut sau au reînviat cu fiecare persistență sau renaștere a dezaprobării medievale a acestor două științe și cu fiecare reapariție, deși în forme hrănite sau îmbrăcate în gândirea modernă, a diviziunii dintre spirit și sens. Cum ar fi polemica conștiinței istorice a lui Vico împotriva raționalismului cartezian, polemica lui Galileo împotriva aristotelismului, protestul lui Schiller împotriva a ceea ce era rigid și ascetic în etica kantiană, răzvrătirea esteticii romantice împotriva clasicismului frig, critica că estetica expresiei pure a întors-o împotriva esteticii. a conceptului, chiar dacă este subțiet în „Idee”, și așa mai departe; acesta este, în sfârșit, motivul perpetuu al filozofiilor care renasc proaspăt din viață, din experiență, din poezie, împotriva filosofiei academice și universitare fără sânge, care rătăcește de obicei într-o lume fără pasiune și fără imaginație și tinde spre abstracțiile logicismului și moralismul. Dar aici aceste indicii trebuie să fie suficiente, ținând cont de observația deja făcută, că victoria unui gând nu este niciodată aceea a unui adevăr sau a unui sistem de adevăr stabilit definitiv, ci a unei direcții în care

trebuie să ne mișcăm, conștienți de dificultățile depășite și depășite, pregătiți să le înfruntăm și să le rezolvăm pe cele noi, care nu lipsesc și nu vor lipsi niciodată.

П

Spirit și natură.

Mai degrabă, este util să ne gândim în ce mod contribuie poziţia celor două ştiinţe moderne şi lumeşti la închiderea, după cum s-a spus, cercul imanenţei: în acest scop ne vom concentra puţin asupra celui mai grav dintre dualismele care au împiedicat. și preveniți această închidere: dualismul spiritului și naturii.

Un dualism care, luat în considerare cu atenție, este un grup de dualisme, care trebuie dezlegate unul câte unul și. dintre care prima, care se naște în credința vulgară și se hrănește cu ea și își trage continuu puterea din ea, constă în a pune două ordini diferite de realitate și ca două lumi diferite: ce se spune despre om și ce se spune despre natură. și că ar cuprinde toate celelalte ființe, de la animale la pietre; sau lumea conștiinței și cea a inconștientului, lumea vieții și cea a mecanicii și cum altfel sunt determinate și mai

ales constituite astfel de două lumi. Deși întemeiat nu pe critică, ci pe imaginație, acest dualism a fost și este unul dintre cele mai tenace; și, datorită acestei tenacități, gândirea, care prin însăși natura sa nu poate accepta niciun dualism, în loc să-l critice și să-l nege imediat, a încercat mai întâi să-l păstreze și, în același timp, să-l interpreteze datorită

un fel de spiritualizare a celui de-al doilea termen, a naturii: o presupunere contradictorie, în care gândirea ajunge să-și dea armele imaginației. Ceea ce se arată deja în cea mai naivă formă a acestei soluții, în filosofia naturală a Renașterii, care a introdus o mitologie variată, pitagoreică, personificantă sau animistă; dar a apărut mai deschis în filozofiile idealiste și romantice ale naturii, care, de altfel, la prima lor schiță, au întâlnit adversari de principii, precum Fichte, care le-a declarat „fantezie” („Schwarmerei”). Ele s-au bazat pe conceptul unui „altul” din spirit, al unui „altul în sine”, al unui inconștient absolut (de parcă ar fi de imaginat ceva absolut inconștient) și au confirmat astfel acel dualism inițial și fundamental; dar apoi au susţinut că au depăşit-o considerând acest „celălalt” şi acest „inconştient” ca pe un „logo alienat” sau „gând împietrit”, din care au intrat în angajamentul de a pătrunde şi reconstrui dialectica inconştientului sau alienat. Puțin contează dacă această dialectică a fost de tip schellingian sau hegelian, pe grade sau pe triade, pentru că metoda a rămas în esență aceeași, sau dacă natura a fost tratată cu categoriile spiritului sau numai cu cele ale logo-ului și întotdeauna arbitrară. , operand cu metafore si analogii imaginative; și, în adevăr, acele filozofii au fost dezmințite nu numai și nu atât de critica asumării lor logice, ci de gluma care a investit zicalele care s-au păstrat din ele sau care au fost inventate ingenios pentru parodie, precum aceasta: că „diamantul este pietricica care a ajuns la conștientizarea de sine”, sau Feltro: că „uraganul este febra naturii”, și asemănătoare. Dintre

în mod similar, în filosofia naturală a Renașterii, cu care aveau afinități ideale și, de asemenea, relații istorice, s-a repetat uneori și gândul sau speranța artei magice de redescoperit și exercitat.

Ceea ce, înlăturând însăși baza acestor construcții, dă o altă direcție problemei naturii, este considerația epistemologică prin care ne-am dat seama treptat că nu există deja două ordini de realitate sau două lumi, una spirituală și cealaltă. altul natural sau material, unul guvernat de finalitate, celălalt supus cauzalității, unul viu și celălalt

mecanic, dar că singura realitate compactă inseparabilă poate fi elaborată din când în când după conceptele de spirit, viață, sfârșit și conform la cele ale materiei, cauzei, mecanismului. Deci acea dublă ordine a realității și acea dualitate a lumilor se dezvăluie a fi nimic altceva decât proiecția fantastică a unei acțiuni duble a spiritului uman; și atât de puțin este real în sine, încât nu numai animalele și legumele și metalele și pietrele, ci și omul însuși și sentimentele și gândurile și acțiunile sale și lucrările pe care le creează și istoria sa pot fi schematizate, naturalizate și mecanizate. și poziționat determinist, așa cum este de fapt folosit în multe științe naturaliste care iau viața spiritului drept material, de la acel tip de zoologie care este psihologia empirică până la acel tip de fizică care este lingvistica legilor fonetice. Totuși, această doctrină a formei duale de elaborare a realității, unde este înțeleasă ca o dualitate de moduri de gândire în sine, unul finalist, celălalt cabalistic, risipește cu siguranță fantoma naturii în sensul menționat mai sus, dar în același timp amenință invalidează, de asemenea, conceptul de spirit, deoarece singura realitate, gândită să se modifice

în mod clar în două moduri diferite, ar fi falsificat în două moduri diferite și în sine ar rămâne de neconceput și de necognoscibil. Pentru a scăpa de această strângere, nu există altă cale decât să plasezi și să recunoști gândirea și adevărul autentic doar într-unul dintre aceste două moduri și să atribui celuilalt un rol pur practic și instrumental sau „economic”, așa cum s-a numit; iar acest lucru s-a întâmplat tocmai datorită criticii moderne a științelor, care, fie că vrea sau nu, și chiar zăbovește în poziții intermediare și nesustenabile precum cele ale intuiționismului și fenomenalismului, duce prin necesitatea logică la stabilirea și consolidarea singurului adevăr. a gândirii speculative și a concepției spiritualiste absolute despre realitate ca istorie și să demonstreze că tot ceea ce în științele naturii este cunoaștere a adevărului este cunoaștere istorică. Din ce în ce mai mult în zilele noastre asistăm la acest accent acordat realității concrete, individuale și istorice în luarea în considerare a așa-zisei naturi.

Dar dualismul spiritului și naturii păstrează un al doilea sens, la care această dizolvare și rezoluție epistemologică a conceptului de natură nu ajută pe deplin, pentru că, negat natura ca o ordine a realității și o lume anume, se pare că ea recurge în spiritul însuși ca acel ceva pe care gândul se găsește înainte și care este obiectul său, ca dualism de subiect și

1 Vezi notele lui passim De Ruggiero, în Critica, despre filosofia contemporană. Un fizician englez, 1' Eddington {The nature of the Physical World, Cambridge, 1927), a formulat cu umor contrastul dintre observarea vie a realității și schemele moarte: „Un porc ne poate fi cel mai familiar sub formă de erupții cutanate, dar porcul unstratìfieò

este un obiect mai simplu pentru biologul care vrea să înțeleagă cum funcționează animalul». ■

obiect. Ce altceva este, de fapt, obiectul, obiectul în sine, ca altul decât subiectul, dacă nu fantoma care se întoarce a acelui inconștient, a acelui non-spiritual, a acelei materii, a acelei naturi, nedizolvată de critici sau dizolvat imperfect, sau dizolvat pentru o clipă și apoi imediat recompus de imaginația tenace și care, prin urmare, reapare într-o nouă atitudine? Și întrucât este așa, toate eforturile depuse pentru a o reabsorbi sunt la fel de zadarnice ca cele ale vechilor filozofii ale naturii și au ca rezultat tautologii și argumente, ca atunci când se insistă asupra dualității care este unitatea relației subiect-obiect. , iar termenii problemei se repetă fără să o rezolvăm, sau încercăm să escamoterăm Subiectul, făcându-l să dispară și apoi să reapară ca fapt în fața actului, adică ca natură în fața spiritului, sau ca trecut. în fața prezentului, noi metafore temporale ale naturii și spiritului, și cu jocuri similare de metafizică sublimă. Pe de altă parte, dizolvarea care a avut loc a naturii mecanice ca realitate forțează cu siguranță la concluzia că obiectul nu poate fi natura care nu mai există, dar nu spune ce este ceea ce gândește ca obiect al său; iar această nedeterminare lasă golul deschis fantomei care reapare a naturii. În mod logic, obiectul nu poate fi, la rândul său, altceva decât spirit; dar nu acel mod al spiritului care este gândit, care tocmai acţionează ca subiect şi nu ca obiect: care, atunci? Cele două științe filozofice, pe care le-am numit în principal moderne și care se referă una la praxis în viața ei dinamică și pasională, iar cealaltă la figurațiile imaginației, oferă datele necesare soluționării problemei,

a ne dezvălui nu este un obiect pentru nimic altceva decât pentru acea viață pasională, acei stimuli, acele impulsuri, acea plăcere și durere, acea emoție variată și multiplă, care este ceea ce devine materia intuiției și fanteziei și, prin ea, a reflecției și a gândirii. . Adevărul, ca o consecință a acestei concepții, nu va fi, așadar, definit, ca în scolastică, adaequatio rei et intellectus, întrucât res as res nu există, ci mai degrabă (luând, desigur, într-un mod metaforic conceptul de adecvare) adaequatio praxeos et intellectus, Că „natura” se identifică cu procesul practic al dorințelor, poftelor, cupidităților, satisfacțiilor și nemulțumirilor renaștere, emoții comune, plăceri și dureri, a lovit deja filozofi precum Fichte și Schelling și a dat tema la opera lui Schopenhauer; dar acei filozofi, și în special Schopenhauer, au plasat Voința metafizic, în afara spiritului, atât de mult încât și-au imaginat-o oarbă și au făcut un posterius al gândirii sau reprezentării, în același mod în care Hegel a conceput metafizic Logo-ul și l-a plasat ca fundamentul naturii și spiritului, și altele mult mai mici au tratat alte forme spirituale în mod similar, cum ar fi Frohschammer, care a conferit acea demnitate Fanteziei și Hartmann, care a atribuit-o inconștientului. În schimb,

trebuie conceput în interiorul spiritului, ca o formă sau categorie anume

1 La o concluzie similară, la care am ajuns deja, în urmă cu douăzeci și cinci de ani, în Filosofia Spiritului, pe calea esteticii și a logicii istoriei și prin preluarea și, în același timp, criticarea tradițiilor idealismului clasic. , Am ajuns la alte căi Dewey, după cum se vede în eseul despre el al lui De Ruggiero, în Critica, XXIX, 341-57; vedea spec. pp. 345-6.

a spiritului însuși și ca cea mai elementară dintre formele practice, cea în care până și forma practică superioară, adică etica, este perpetuu tradusă și întrupată și în care gândirea însăși și imaginația sunt încorporate, devenind cuvânt și expresie și trecând, în acest proces, prin vicisitudinile practice ale tuturor emoțiilor și prin antitezele plăcerii și durerii. Gândul, chiar și atunci când gândește și critică gândurile altora și dezvoltă istoria lor, nu gândește gândul, ci viața practică a gândirii, pentru că gândul este întotdeauna subiectul care gândește și niciodată obiectul gândit. Ce înseamnă, de fapt, să gândești, să zicem, un gând al lui Emmanuel Kant, dacă nu să-l gândești pe Emmanuel Kant într-un moment al faptei sale, într-un efort de atenție și tensiune, cu experiențele, afecțiunile, îndoielile sale , întrebările sale, și cu mijloacele prin care a încercat să le satisfacă: adică să reflecteze asupra unei chestiuni practice, chiar dacă era o practică care avea drept scop gândirea? Și de ce ne-am reflecta vreodată asupra ei dacă nu pentru a rezolva o problemă mentală a noastră, a cărei soluție este aceasta, și nu gândul lui Emmanuel Kant, gândul acelui act?

Și totuși, nici măcar această eliminare ulterioară care a fost efectuată, în raport cu natura, a relației dintre subiect și obiect, nu epuizează seria dualismelor și ne eliberează cu totul de acea fantasmă; pentru că, iată, ea reapare, și ne tulbură, și ne jignește, ca o forță care apasă asupra vieții noastre duhovnicești, și intră în ea pentru a o rupe și a o dezintegra și ne împinge voința spre rău, mintea spre eroare. Natura: voilà l'ennemie: acea natură materială, mecanică, deterministă, care este împotriva spiritului, a scopurilor sale, a idealurilor sale,

spre libertatea lui; sau acea voință schopenhaueriană, pusă ca natură și sursă a durerii și a răului, care nu poate fi stinsă în noi nici măcar (deși lui Schopenhauer îi plăcea să afirme în acest sens) grație renunțării la voință, care este ea însăși voință, nici datorită ascezei. , care este un proces continuu de voliții. Dar, dacă nu am găsit niciodată o natură în afara spiritului, nici măcar nu ne putem gândi la una împotriva spiritului; iar dacă răul și Teroarea sunt în

spirit, ele nu pot fi natura. Și ce vor fi atunci? Cu siguranță nu, așa cum s-a demonstrat, „amăgirea obiectului”, o formă a spiritului, pentru că, în acest caz, ar avea un caracter pozitiv și nu unul negativ, ar fi bine și adevăr și nu rău și eroare, și în schimb răul și Teroarea par teribil de negative. Dar nici măcar o simplă înfățișare sau aparență, pentru că, în acest al doilea caz, lupta împotriva răului și a Terorii și-ar pierde toată seriozitatea, ar fi o prefăcătură de luptă, sau, cel mult, un delir de nebunie; și, în schimb, acea luptă este teribil de serioasă și reală. Rămâne doar să fie cele două lucruri împreună: ceva pozitiv care capătă aspectul negativ în efortul de a trece de la acea formă de pozitiv la o pozitivitate de o formă superioară, astfel încât efortul și lupta să fie serioase; și că nu pozitivul de care cineva s-a detașat este rău în sine, ci căderea înapoi în el; iar această recidivă în sine este contradictorie și, prin urmare, și dureroasă și rușinoasă, pentru că, odată cu despărțirea, nu este posibil să se revină imediat la starea anterioară, iar revenirea la ea cu remușcări nu este condiția anterioară, care ar fi putut fi numită. de naivitate și inocență. Acum, există, în sfera spiritului practic, a

pozitiv de grad inferior si altul de grad superior? Și aici, știința utilului, hedonistic, quod mihi placet, a afecțiunilor și pasiunilor și tendințelor care în discursul comun sunt numite „naturale” și pe care acea știință le-a teoretizat ca fiind forma elementară și generală a praxisului. Această formă este distinctă de cea superioară și etică, dar nu îi este însă direct opusă și se configurează ca atare numai atunci când, asupra omului utilitar, ia naștere omul moral și din acțiunile de interes personal trecând la cele ale datoriei, un proces de detașare, de-a lungul căruia se desfășoară variata fenomenologie a răului, de la tentația trecătoare și în curând risipită treptat la recidiva parțială și la ceea ce pare total și abisal, de la supărarea micii vine comise la remușcarea atroce a marelui păcat. , de la hotărârea curajoasă la nedumerire și umilire, și de la aceasta apoi, din nou, la renaștere, recuperare și mântuire. Rău este, așadar, chinul retragerii fără a se retrage de la morală la o simplă și „naturală” utilitate, care totuși, luată de la sine, deși în comparație cu celălalt este un bine inferior, este totuși un bine și nu un rău, un pozitiv și nu negativ. Cei care refuză cu perfid forma spirituală a utilului, punând morala ca unică formă practică, este de temut că vor fi conduși la aceasta nu de o conștiință prea energică a moralității, ci, dimpotrivă, de o prea slabă. , vacu și moale, deoarece ele îndepărtează caracterul luptător al moralității sau o fac să lupte comic împotriva umbrelor sale. Dar conceptul de hedonist sau de util, pe care îl oferă Economica, nu păstrează doar acest caracter combatant, ci și

face posibilă victoria ei, ceea ce ar fi imposibil dacă răul, în loc să apară în noi ca o criză în efortul nostru de a crește și de a înălța, ar fi introdus cu brutalitate în spiritul nostru ca o pană împinsă de aroganța unei forțe extra-spirituale, care ar fie natura sau materia.

Astfel, cele două științe distinct moderne, Estetica și Economia, duc la reconcilierea spiritului cu simțul, la eliberarea spiritului de coșmarul de natură exterioară, la spiritualizarea obiectului subiectului și la interiorizarea luptei binelui cu răul, excluzând transcendentul, implementarea imanenței absolute: două științe lumești prin excelență. Și nu va părea ciudat că un vechi fan al lor, care a primit de la ei un mare beneficiu în materie de lumină pentru viața sa spirituală, a vrut, în ultimii săi ani, să compună acest mic elogiu despre ei.

1931 ·

INDEX

https://neculaifantanaru.com/en/